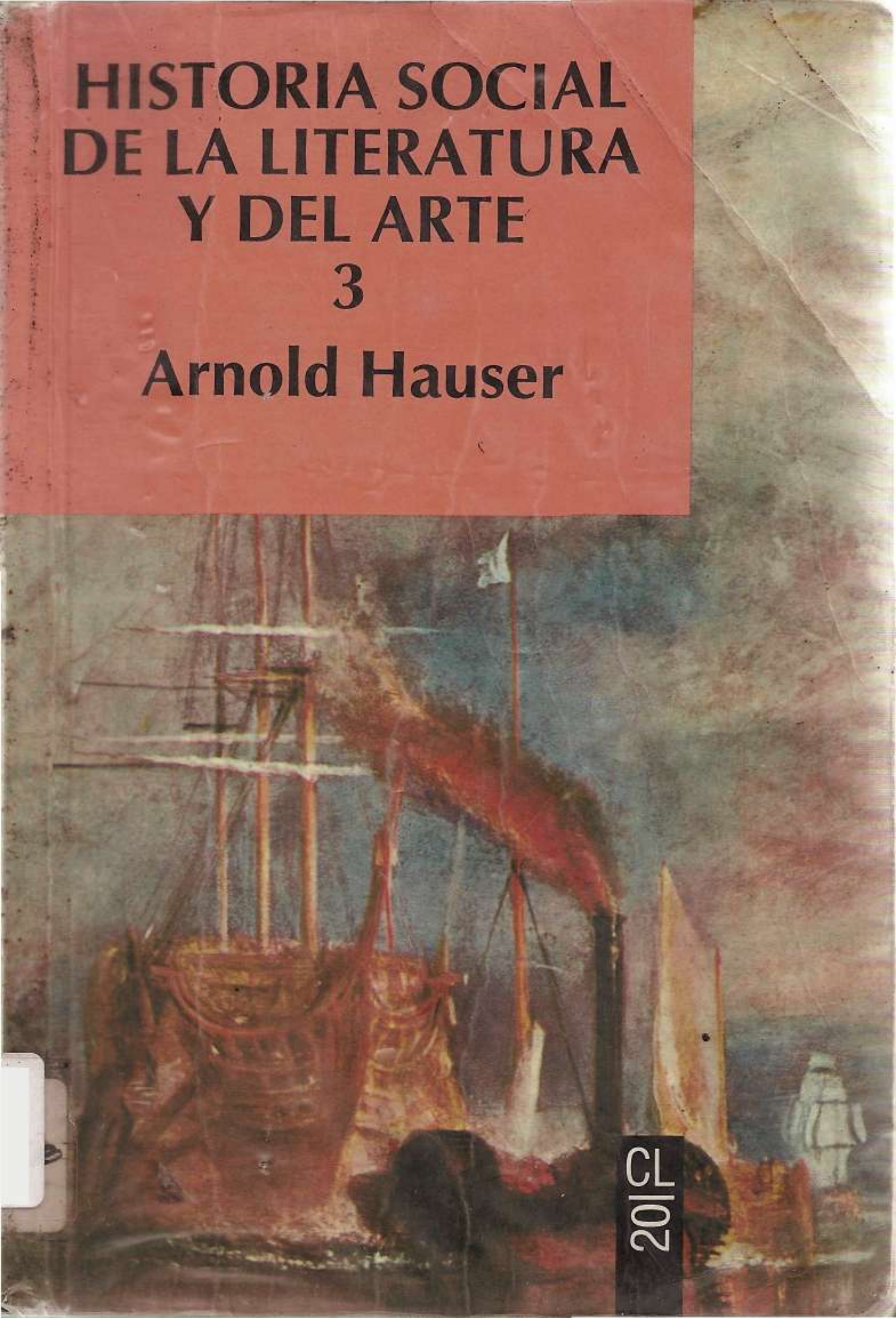

HISTORIA SOCIAL
DE LA LITERATURA
Y DEL ARTE
3
Arnold Hauser
201 CL

COLECCIÓN LABOR
NUEVA SERIE
20

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE
3

Arnold Hauser



EDITORIAL LABOR, S.A.

Traductores:
A. Tovar y F. P. Varas-Reyes

Diseño de cubierta:
Jordi Vives

22.ª edición,
segunda en Colección Labor: 1993

Título original:
THE SOCIAL HISTORY OF ART

Escoles Pies, 103 - 08017 Barcelona
Grupo Telepublicaciones

Depósito legal: Z. 2077-1993
ISBN: 84-335-3500-5 (Obra completa)
ISBN: 84-335-3520-X (Vol. III)

Printed in Spain - Impreso en España

Impreso en Venus Industrias Gráficas, S.L.
Carretera de Castellón, km. 4,800. Zaragoza

IX

NATURALISMO E IMPRESIONISMO

1

LA GENERACION DE 1830

Si el objeto de la investigación histórica es la comprensión del presente —¿y cuál puede ser si no?—, nuestros afanes están llegando ahora a su objetivo. En lo sucesivo nos encontramos con el capitalismo moderno, con la moderna sociedad burguesa, con el arte y la literatura naturalistas modernos y, en suma, con nuestro propio mundo. Estamos por todas partes ante nuevas situaciones, ante nuevas formas de vida, y nos séntimos como desligados del pasado. Pero en ningún terreno es el corte tan profundo como en la literatura, donde la frontera entre las obras antiguas, convertidas para nosotros ya en históricas, y las que surgen en lo sucesivo, más o menos actuales todavía hoy, representa la cesura más aguda que *conocemos en toda la historia del arte.* Solamente las obras del lado de acá de la frontera constituyen la literatura moderna, viva y directamente relacionada con nuestros problemas contemporáneos; de las obras antiguas estamos separados por un abismo insalvable; su comprensión exige una actitud especial, un esfuerzo especial, y su interpretación está siempre expuesta al peligro de la falsa comprensión y de la falsificación. Leemos las obras de la vieja literatura con ojos distintos que las creaciones de nuestro propio tiempo; las disfrutamos de manera meramente estética, esto es, indirecta y desinteresadamente, totalmente conscientes de su carácter ficticio y de nuestra propia ilusión. Esto presupone unos

criterios y una capacidad que el lector medio no posee en modo alguno; también el lector interesado histórica y estéticamente siente una diferencia grande entre las obras que no tienen relación directa con su presente, su sentimiento de la vida y sus propósitos vitales, y aquellas otras que surgen de este mismo sentimiento de la vida, y buscan dar respuesta a la preguna de cómo se puede y cómo se debe vivir en este presente.

El siglo XIX, o lo que por tal solemos entender, comienza alrededor de 1830. Durante la Monarquía de Julio, y no antes, se desarrollan los fundamentos y los perfiles de este siglo, el orden social en que nosotros mismos estamos arraigados, el sistema económico cuyos principios y antagonismos perduran hoy todavía, y la literatura en cuyas formas nos expresamos hoy por lo general. Las novelas de Stendhal y Balzac son los primeros libros que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores. Julián Sorel y Matilde de la Mole, Lucien de Rubempré y Rastignac son los primeros personajes modernos de la literatura occidental, nuestros primeros contemporáneos intelectuales. En ellos encontramos por primera vez la misma sensibilidad que vibra en nuestros propios nervios, y, en la imagen de su carácter, los iniciales rasgos de la diferenciación psicológica que, a nuestro juicio, forma parte de la naturaleza del hombre actual. De Stendhal a Proust, de la generación de 1830 a la de 1910, somos testigos de un desarrollo intelectual homogéneo y orgánico. Tres generaciones luchan con los mismos problemas y durante setenta u ochenta años el curso de la historia permanece inmutable.

Todos los rasgos característicos del siglo son identificables ya hacia 1830. La burguesía está en plena posesión de su poder, y tiene conciencia de ello. La aristocracia ha desaparecido de la escena de los acontecimientos históricos y lleva una existencia meramente privada. El triunfo de la clase media es indudable e indiscutible. Es cierto que los triunfadores constituyen una clase capita-

lista enteramente conservadora y no liberal, que en parte ha adoptado sin modificación alguna las formas administrativas y los sistemas de gobierno de la antigua aristocracia, pero sus miembros no son en modo alguno ni aristócratas ni tradicionalistas en sus formas de vida y su ideología. El Romanticismo fue ya sin duda un movimiento burgués en lo esencial, que hubiera sido inconcebible sin la emancipación de la clase media, pero los románticos se comportaron con frecuencia de modo sumamente aristocrático y coquetearon con la idea de dirigirse a la nobleza como a su público propio. Después de 1830 cesan estas veleidades, y se hace evidente que fuera de la burguesía no hay otro público literario numeroso. Pero tan pronto como la emancipación de la burguesía se consuma, comienza ya la lucha de la clase trabajadora por la influencia política. Y este es el segundo de los movimientos de importancia decisiva para el siglo XIX, que arrancan de la Revolución de Julio y su monarquía. Hasta ahora las luchas de clases del proletariado habían estado mezcladas con las de la burguesía, y en lo principal las aspiraciones políticas de las clases medias eran las mismas por las que había luchado el proletariado. Los acontecimientos posteriores a 1830 le abren ya los ojos y le convencen de que en la lucha por sus derechos no pueden confiar en ninguna otra clase. Simultáneamente con el despertar de la conciencia de clase del proletariado, la teoría socialista adquiere sus primeras formas concretas y surge al mismo tiempo el programa de un movimiento artístico activista que supera en intransigencia y radicalismo a todos los movimientos anteriores de género semejante. *L'art pour l'art* pasa su primera crisis y en lo sucesivo tiene que luchar no sólo contra el idealismo de los clasicistas, sino también con el utilitarismo tanto del arte "social" como del "burgués".

El racionalismo económico, que va de la mano con la industrialización progresiva y la victoria total del capitalismo, el progreso tanto de las ciencias históricas como de las exactas, el cientifismo general del pensamiento, ligado a este progreso, la experiencia reiterada de una

revolución fracasada y el realismo político que trajo como consecuencia: todo esto prepara la gran lucha contra el Romanticismo, la cual llena la historia de los cien años siguientes. La preparación y la iniciación de esta lucha es una contribución más de la generación de 1830 a los fundamentos del siglo XIX. Las vacilaciones de Stendhal entre *logique* y *espagnolisme*, la contradictoria relación de Balzac con la burguesía, la dialéctica de racionalismo e irracionalismo en uno y otro, muestran ya la lucha en toda su pujanza; la generación de Flaubert profundiza el conflicto, pero encontró ya preparada la situación de lucha. La visión artística de la Monarquía de Julio es en parte burguesa y en parte socialista, pero en conjunto es no-romántica. El público, como señala Balzac en el prólogo al *Peau de Chagrin* (1831), está "harto de España, del Oriente y de la historia de Francia a lo Walter Scott", y Lamartine lamenta que la época de la poesía, es decir, de la poesía "romántica", ha pasado ya [1]. La novela naturalista, que es la creación más original de esta época y la conquista artística más importante del siglo, a pesar del romanticismo de sus fundadores, a pesar del rousseaunianismo de Stendhal y del melodramatismo de Balzac, es ante todo la expresión del espíritu nada romántico de la nueva generación. Tanto el racionalismo económico como la ideología política expresada en los términos de la lucha de clases incitan a la novela al estudio de la realidad social y de los mecanismos psicológicos sociales. El objeto y el punto de vista de la observación corresponden por completo a las intenciones de la burguesía, y el resultado, la novela naturalista, sirve como una especie de libro de texto a esta clase ascendente y que tiende al dominio pleno de la sociedad. Los escritores de la época crean con ella el instrumento apto para el conocimiento de los hombres y para el manejo del mundo, y la conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian. Intentan satisfacer a sus lectores burgueses, tanto si son

[1] HENRI GUILLEMIN: *Le Jocelyn de Lamartine*, 1936, p. 59.

partidarios de Saint-Simon y Fourier como si no lo son, y creen en el arte social o en "el arte por el arte" porque no hay un público lector proletario y, aunque lo hubiera, su existencia no podría sino causarles dificultades.

Hasta el siglo XVIII los autores no eran otra cosa que portavoces de su público [2]; administraban los bienes intelectuales de sus lectores, de igual modo que, como empleados y funcionarios, administraban sus bienes materiales. Ellos aceptaban y sancionaban los principios morales y los criterios estéticos reconocidos por todos; no los inventaban ni los modificaban. Escribían sus obras para un público claramente definido y perfectamente delimitado, y no pretendían en modo alguno adquirir nuevos clientes o ganar nuevos lectores. No había, pues, tensión alguna entre el público real y el ideal [3]. El escritor no conocía ni el problema torturante de tener que elegir entre diferentes posibilidades temáticas, ni el problema moral de necesitar definirse entre diferentes estratos de la sociedad. En el siglo XVIII se divide por vez primera el público en dos campos diferentes y el arte en dos tendencias estilísticas rivales. En lo sucesivo todo artista se encuentra entre dos órdenes opuestos, entre el mundo de la aristocracia conservadora y el de la burguesía progresista, entre un grupo que se mantiene aferrado a los viejos valores heredados, presuntamente absolutos, y otro que sostiene que incluso estos valores —y principalmente éstos— están condicionados temporalmente, y que hay también otros, más actuales, los cuales corresponden más exactamente al bien común. La burguesía renuncia a sus modelos aristocráticos y la misma aristocracia comienza a dudar de la vigencia de su tabla de valores y pasa en parte al campo de la burguesía para fomentar una literatura que es hostil y perniciosa a sus propios intereses. Esto provoca una situación totalmente nueva para los escritores: los que continúan al servicio de las clases

[2] Cf. para lo que sigue JEAN-PAUL SARTRE: *Qu'est-ce que la littérature?*, en "Les Temps Modernes", 1947, II, pp. 971 ss. También en *Situations*, II, 1948.
[3] *Ibid.*, p. 976.

conservadoras, de la Iglesia, de la Corte y de la nobleza cortesana, se convierten en traidores para sus compañeros de clase; por el contrario, los que representan la concepción del mundo de la burguesía triunfante desempeñan una función como nunca hasta ahora la habían desempeñado los escritores importantes, exceptuadas algunas personalidades aisladas: luchan por una clase oprimida, o al menos por una clase que todavía no ha conseguido apoderarse del poder[4]. Ya no encuentran la ideología de este público fijada y hecha, sino que tienen que colaborar en ella, en su sistema de conceptos, en sus categorías filosóficas y su escala de valores. Ya no son simplemente portavoces de sus lectores; son al mismo tiempo sus abogados y maestros, e incluso recobran algo de aquella dignidad sacerdotal perdida hace tanto tiempo, que no poseyeron ni los poetas de la Antigüedad ni los del Renacimiento, y mucho menos los clérigos de la Edad Media, cuyos lectores eran también clérigos, y que como escritores no tuvieron contacto alguno con el público lego. Durante la Restauración y la Monarquía de Julio los literatos perdieron la posición privilegiada que habían tenido en el siglo XVIII; ya no son ni los protectores ni los maestros de sus lectores, sino que, por el contrario, son sus servidores involuntarios, siempre rebeldes, pero no por eso menos útiles. Proclaman de nuevo una ideología más o menos prescrita y preestablecida: el liberalismo de la burguesía victoriosa, derivado de la Ilustración, pero falsificador de ésta en muchos aspectos; han de apoyarse en los fundamentos de esta concepción del mundo si quieren encontrar lectores y vender sus libros. Lo peculiar, sin embargo, es que lo hacen sin identificarse con su público. También los escritores de la Ilustración contaban entre sus seguidores sólo a una parte del público literario, y también ellos estaban rodeados de un mundo hostil y peligroso. Pero, al menos, ellos estaban en el mismo campo de sus lectores. Incluso los románticos, a pesar de su desarraigo, se sentían ligados a uno u otro

[4] *Ibid.*, p. 981.

estrato de la sociedad y podían decir qué grupo o qué clase defendían. ¿Pero a qué parte del público se siente ligado Stendhal? A lo sumo a los *happy few* —la minoría feliz—, los secesionistas, los parias, los vencidos. ¿Y Balzac? ¿Se identifica con la nobleza, con la burguesía o con el proletariado? ¿Con la clase por la que siente una cierta simpatía indiscutible, pero a la que abandona sin inmutarse, o con la clase cuya inextinguible energía admira, pero por la que siente repugnancia, o con las masas, a las que teme como al fuego? Los escritores que no son meramente *maîtres de plaisir* de la burguesía no tienen un auténtico público; ni Balzac, el triunfador, ni Stendhal, el fracasado.

Nada refleja tan agudamente la relación tensa y discordante entre la parte productora y la parte receptora de la generación de 1830 como el nuevo tipo de héroe de novela que aparece con Stendhal y Balzac. La desilusión y el dolor cósmico *(Weltschmerz)* de los héroes de Rousseau, Chateaubriand y Byron, su enajenamiento del mundo y su soledad se transforman en una renuncia a la realización de su ideal, en un desprecio por la sociedad, y, con frecuencia, en un desesperado cinismo ante las normas y convencionalismos en vigor. La novela desilusionada del Romanticismo se convierte en novela de desesperanza y de resignación. Todo rasgo trágico-heroico, toda voluntad de autoafirmación y toda fe en la perfectibilidad de la propia naturaleza ceden el lugar a una disposición al compromiso, a la tendencia a vivir sin objetivos y morir oscuramente. La novela desilusionada del Romanticismo contenía todavía algo de la idea de la tragedia que hacía victorioso hasta en su derrota al héroe que luchaba contra la realidad trivial; en la novela del siglo XIX, por el contrario, el héroe aparece íntimamente vencido incluso cuando consigue sus propósitos prácticos, y con frecuencia precisamente por alcanzarlos. Nada más lejos de la idea del joven Goethe, Chateaubriand o Benjamín Constant que el hacer dudar a sus héroes de la razón de ser de su propia personalidad y de sus obje-

tivos en la vida. La novela moderna es la primera en crear el remordimiento del héroe en conflicto con el orden social burgués excelente, y en obligarle a reconocer las costumbres y convencionalismos de la sociedad, al menos como reglas del juego. Werther es todavía la personalidad excepcional a la que el poeta concede de antemano el derecho a rebelarse contra el mundo desconsiderado y prosaico; Wilhelm Meister, por el contrario, termina sus años de aprendizaje con la idea de que hay que adaptarse al mundo en que uno se encuentra. La realidad exterior carece de sentido y de alma en mayor medida porque se ha vuelto más mecánica y más autárquica, y la sociedad, que era hasta ahora el medio natural del individuo y su único campo de actividad, ha perdido toda su significación y todo su valor desde el punto de vista de sus objetivos más altos, pero, sin embargo, la necesidad de adaptarse a ella, de vivir en ella y para ella, se ha hecho más fuerte.

La politización de la sociedad, que comenzó con la Revolución francesa, alcanza su punto culminante bajo la Monarquía de Julio. La contienda entre el liberalismo y la reacción, la lucha por conciliar las conquistas revolucionarias con los intereses de las clases privilegiadas, continúa y se extiende a todos los campos de la vida pública. El capital financiero triunfa sobre la propiedad territorial, y tanto la aristocracia feudal como la Iglesia dejan de desempeñar un papel político de importancia decisiva; los elementos progresistas están frente a los banqueros y fabricantes. El antiguo antagonismo político y social no se ha mitigado en modo alguno, pero las posiciones se han desplazado. Las contradicciones más profundas se dan ahora entre el capitalismo industrial, de un lado, y los jornaleros y la pequeña burguesía, de otro. Los fines de la lucha de clases se aclaran y los métodos de lucha se agudizan; todo parece anunciar una nueva revolución. El liberalismo, a pesar de las constantes reacciones, gana terreno y va preparando lentamente el camino para la democracia occidental europea. La ley electoral se modifica y el número de electores aumenta desde

unos cien mil a unos doscientos cincuenta mil. Surgen los rudimentos del sistema parlamentario y los fundamentos de la coalición de las clases trabajadoras. En el parlamento, naturalmente, a pesar de la reforma electoral, están representadas todavía solamente las clases pudientes, y el liberalismo, que alcanza la hegemonía, representa solamente el liberalismo de la alta burguesía. La Monarquía de Julio, en una palabra, es una etapa de eclecticismo, de compromiso, de término medio, aunque no precisamente el "justo" término medio, como lo llamaba Luis-Felipe y como hoy lo llama todo el mundo, unas veces en serio y otras irónicamente. Es una época de moderación y tolerancia exteriores, pero es también, sin embargo, una época de la más dura lucha interna por la existencia, una época de progreso político moderado y de conservadurismo económico, según el modelo inglés. Los Guizot y los Thiers exaltan la idea de la monarquía constitucional, desean que el Rey domine simplemente, no que gobierne, pero son instrumento de una oligarquía parlamentaria, de un pequeño partido gubernamental que ha encontado a los amplios estratos de la burguesía con la fórmula mágica del *Enrichissezvous!* La Monarquía de Julio es un período de prosperidad, de florecimiento de las empresas industriales y comerciales. El dinero domina toda la vida pública y privada; todo se le rinde, todo está a su servicio y todo se prostituye exactamente o casi como lo describió Balzac. Es cierto que el dominio del capital no comienza ahora ni mucho menos; pero la posesión del dinero era hasta ahora sólo uno de los medios por los que un hombre podía adquirir una posición en Francia, mas no el más distinguido ni el más efectivo. Ahora, por el contrario, de repente, todo derecho, todo poder y toda capacidad se expresan en dinero. Todo ha de reducirse a este común denominador para que sea comprendido. Vistas desde aquí las cosas, toda la historia anterior del capitalismo aparece como un mero prólogo. No sólo la alta política y la más alta sociedad, no sólo el parlamento y la burocracia tienen un carácter plutocrático. Francia está dominada no sólo

por los Rothschild y los otros *juste-millionnaires*, como Heine los llama, sino que el mismo Rey es un especulador astuto y sin escrúpulos. Durante dieciocho años el gobierno, como dice Tocqueville, constituye una especie de "sociedad comercial"; el Rey, el parlamento y la administración se reparten entre sí los bocados más apetitosos, intercambian informaciones y propinas, se regalan unos a otros negocios y concesiones y especulan con acciones y rentas, leyes de cambio y obligaciones. El capitalista monopoliza la dirección de la sociedad y conquista una posición que nunca había poseído. Hasta entonces, para desempeñar este papel, el proletario necesitaba tener una especie de halo ideológico; el rico había de presentarse como protector de la Iglesia, de la corona o de las artes y las ciencias; ahora, en cambio, disfruta los más altos honores simplemente porque es rico. "¡De ahora en adelante gobernarán los banqueros!", profetiza Lafitte, después que Luis-Felipe es proclamado Rey. Y: "Ninguna sociedad puede subsistir sin una aristocracia", dice un diputado en el parlamento en 1836. "¿Quieren ustedes saber quiénes son los aristócratas de la Monarquía de Julio? Los grandes industriales; ellos son el fundamento de la nueva dinastía"[5]. Pero la burguesía está todavía luchando por su posición, por el prestigio social, que la nobleza le concede sólo a desgana y tardíamente. Es todavía una clase "ascendente" y tiene aún el espíritu de ofensiva, la conciencia inquebrantable de estar desposeída de sus derechos. Pero está tan segura de su victoria que comienza ya a transformar la conciencia de sí misma en autosatisfacción y autojustificación. Su tranquilidad de conciencia se apoya en parte ya en un autoengaño, y esto la conducirá a una situación en la que la implantación del socialismo quebrantará su seguridad en sí misma. Se hace cada vez más intolerante y menos liberal, y convierte sus más graves deficiencias, su estrechez de miras, su racionalismo superficial y su

[5] S. CHARLÉTY: *La Monarchie de Juillet*, en E. LAVISSE: *Histoire de France Contemporaine*, V, 1921, pp. 178 s.

afán de lucro disfrazado de idealismo, en bases de su ideología. Todo idealismo se vuelve para ella sospechoso; todo alejamiento del mundo le parece ridículo; se irrita contra toda intransigencia y todo radicalismo, y persigue y suprime toda oposición al espíritu del *juste milieu* y al adusto disimulo de los antagonismos. Educa a sus satélites para que sean hipócritas, y se atrinchera más desesperadamente tras su ideología cuanto más peligrosos se vuelven los ataques del socialismo.

Las tendencias básicas del capitalismo moderno, que se habían hecho evidentes desde el Renacimiento, surgen ahora en toda su ruda claridad, sin concesiones, no mitigadas por tradición alguna. La más evidente es la tendencia a la objetivación, es decir, la aspiración a desligar todo el aparato de una empresa económica de toda influencia directamente humana, esto es, de toda consideración de circunstancias personales. La empresa se convierte en un organismo independiente que persigue sus propios objetivos y que se rige por las leyes de una lógica propia; es un tirano que convierte en esclavos a todos cuantos adquieren contacto con él[6]. La entrega completa al negocio, el autosacrificio del empresario en interés de la capacidad de concurrencia, de la prosperidad y de la ampliación de la firma comercial, y su abstracto afán de triunfo, desconsiderado incluso consigo mismo, adquieren un alarmante carácter monomaníaco[7]. El sistema se independiza de quienes lo sostienen y se convierte en un mecanismo cuya marcha no puede detener ninguna fuerza humana. En este carácter automóvil está lo misterioso del capitalismo moderno; él le presta aquel aspecto demoníaco que Balzac describe de manera tan estremecedora. A medida que los medios y los presupuestos del triunfo económico se desligan de la esfera de influencia del individuo, se hace más fuerte en el hombre el sentido de inseguridad, la sensación de estar a merced de

[6] WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, III, 1, pp. 35-38, 82, 657-61.
[7] WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*, 1913, p. 220.

un monstruo despótico. Y a medida que los intereses se ramifican y se enredan, la lucha se hace más salvaje, más desesperada; el monstruo, más y más multiforme, y la ruina, cada vez más inevitable. Finalmente se está rodeado por todas partes de competidores, adversarios y enemigos, todos luchan contra todos, y todo el mundo está en la línea de fuego de una guerra continua, universal y verdaderamente "total"[8]. Toda propiedad, toda posición, toda influencia, deben ser adquiridas, conquistadas y forzadas cada día de nuevo; todo da la impresión de provisional y nada parece ser seguro y estable[9]. De aquí el escepticismo y el pesimismo generales, de aquí el angustioso sentimiento de ansiedad vital que llena el mundo de Balzac y sigue siendo el rasgo dominante de la literatura de la era capitalista.

Luis-Felipe y su aristocracia financiera tienen enfrente una poderosa y amplia oposición que, además de los legitimistas de la nobleza y el clero, abarca todos los elementos que se sienten defraudados en las esperanzas que pusieron en la Revolución de Julio; esto es, de un lado, la pequeña burguesía patriótica y bonapartista, pero fundamentalmente de ideas liberales, y, de otro, la izquierda de los republicanos burgueses y los socialistas, aliados con la intelectualidad progresista, militante en uno u otro campo. El partido gubernamental llamado "liberal" está, pues, rodeado de un círculo completo de grupos de oposición y revolucionarios, y Luis-Felipe, el "rey ciudadano", está frente a la abrumadora mayoría de su pueblo[10]. Las tendencias radicales se manifiestan y estallan en la formación de asociaciones, partidos y sectas democráticas, en huelgas, revueltas de hambre y atentados; en

[8] Cf. LOUIS BLANC: *Histoire de dix ans*, III, 1843, pp. 90-92. W. SOMBART: *Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts*, 7.ª ed., 1927, pp. 399 ss.

[9] EMIL LEDERER: *Zum sozialpsychologischen Habitus der Gegenwart*, en "Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpol.", 1918, vol. 46, páginas 122 ss.

[10] PAUL LOUIS: *Histoire du socialisme en France de la Révolution à nos jours*, 1936, 3.ª ed., pp. 64 y 97. J. LUCAS-DUBRETON: *La Restauration et la Monarchie du Juillet*, 1937, pp. 160 s.

suma, en una situación que ha sido justamente calificada como revolución permanente. Estos disturbios no forman en modo alguno la continuación de las revoluciones y motines anteriores. Incluso la sublevación de Lyon de 1831 se distingue de los antiguos movimientos revolucionarios por su carácter apolítico[11]; es el preludio y el comienzo de aquel movimiento de masas cuyo símbolo, la bandera roja, aparece por vez primera en el año 1832. El cambio comienza con un descubrimiento característico del pensamiento socialista. "La doctrina económica burguesa de la identidad de intereses del capital y el trabajo, de la armonía general y de la prosperidad general del pueblo como resultado de la libre concurrencia, es —como señala Engels— una mentira condenada de modo cada vez más concluyente por los hechos"[12]. El socialismo como doctrina se desarrolla partiendo del reconocimiento del carácter clasista de esta economía. Naturalmente, ideas y tendencias socialistas nos han salido al paso ya en la gran Revolución francesa, principalmente en la Convención y en la conspiración de Babeuf, pero no se puede hablar de un movimiento proletario de masas y de una conciencia de clase correspondiente a él hasta el triunfo de la revolución industrial y la aparición de la gran fábrica completamente mecanizada. Los contactos humanos en estas industrias constituyen el origen de la solidaridad de las clases trabajadoras, y, con ella, de todo el nuevo movimiento obrerista[13]. El moderno proletariado, como integración de las antiguas pequeñas uniones obreras dispersas, es creación del siglo XIX y del industrialismo; la historia anterior no conoce nada semejante[14]. La teoría socialista, cuyos fundadores son filántropos y utopistas aislados, y que ha surgido de la miseria económica del

[11] P. LOUIS: *op. cit.*, pp. 106 s.

[12] FRIEDRICH ENGELS: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, 4.ª ed., 1891, p. 24.

[13] ROBERT MICHELS: *Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen*, en *Grundriss der Sozialökonomie*, IX, 1, 1926, páginas 244-46, 270.

[14] W. SOMBART: *Die deutsche Volkswirtschaft*, p. 471.

pueblo y del deseo de aliviar esta miseria y encontrar una solución para la distribución justa de los bienes, no se convierte en un arma efectiva sino con la consolidación de las factorías urbanas y las luchas sociales que tienen lugar a partir de 1830; y es ahora cuando esa teoría comienza a recorrer el camino que Engels ha descrito como su evolución "de utopía a ciencia". La crítica social de Saint-Simon y Fourier había surgido de la experiencia del industrialismo y sus efectos desoladores, pero el realismo de estos pensadores estaba todavía mezclado con una buena dosis de romanticismo, y los problemas auténticamente planteados se mezclaban con fantásticos intentos de solución. Las tendencias religiosas que venían surgiendo desde la Restauración, e incluso en cierto aspecto desde el Concordato, y que hacia 1830 se vuelven más profundas, determinan el carácter de toda la actividad reformista y misionera de aquéllos. Desde Saint-Simon hasta Augusto Comte los socialistas y filósofos sociales se forjan un ideal romántico: todos quisieran sustituir la Iglesia medieval como forma "orgánica" y sintética por un nuevo orden y una nueva organización de la sociedad, y fundar la "nueva Cristiandad" con la ayuda de poetas y artistas.

Con la politización creciente de la vida entre 1830 y 1848 se intensifica también la tendencia política de la literatura. En este período no hay casi ninguna obra políticamente indiferente: incluso el quietismo del *l'art pour l'art* tiene un matiz político. Las nuevas tendencias se manifiestan del modo más claro en el hecho de que la carrera política y la literaria están unidas entre sí, y de que, habitualmente, los miembros del mismo grupo social son los que ejercen de modo profesional la política o la literatura. Los valores literarios son considerados como las premisas obvias de una carrera política, y la influencia política es, con frecuencia, el pago de servicios literarios. Los políticos escritores y los escritores políticos de la Monarquía de Julio —gente como Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy y Nisard— son los últimos descendientes de los "filósofos"

del siglo XVIII; los autores de la generación siguiente no tienen ambición política alguna, y sus políticos carecen ya de influencia intelectual. Pero hasta la Revolución de Febrero la vida política absorbe todas las energías intelectuales de la época. Los jóvenes de talento, a los que se les cierra la carrera política por falta de medios, se dedican al periodismo; éste es el comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria. Como periodistas se construyen no sólo un puente hacia la política y la literatura auténtica, sino que con frecuencia se aseguran también por medio de la actividad periodística una influencia considerable y unos ingresos importantes. Bertin, el redactor jefe del *Journal des Débats*, con su arrogancia y su seguridad en sí mismo, es como la quintaesencia de la Monarquía de Julio. Es la encarnación del burgués literato y del literato burgués. Pero la actividad literaria se convierte en un negocio no sólo para hombres como Bertin, sino, como señala Sainte-Beuve, en una "industria" para todos los que están relacionados con ella [15]. Se transforma simplemente en un medio para conseguir anunciantes y suscriptores. La conexión de la literatura con la prensa diaria produce, en opinión de un contemporáneo, un efecto tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales; toda la producción literaria cambia su carácter [16]. Pero aun cuando esta analogía sea exagerada y la industrialización de la literatura represente nada más que un síntoma de la general evolución intelectual, es decir, sólo exprese una tendencia a la que se inclina intrínsecamente la producción artística de la época, debe, sin embargo, ser considerado como un suceso histórico el que Emile de Girardin, escritor sin importancia, pero hombre de negocios con mucha imaginación, se apropie la idea del hasta ahora completamente desconocido Dutacq y funde en 1836 el periódico *La Presse*. La innovación, que inaugura una época, consiste en que fija

15 SAINTE-BEUVE: *De la Littérature industrielle*, en "Revue des deux mondes", 1839. También en *Portraits contemporains*, 1847.
16 JULES CHAMPFLEURY: *Souvenirs et portraits*, 1872, p. 77.

el precio de suscripción en cuarenta francos anuales, es decir, la mitad del precio de los demás, y se propone cubrir las pérdidas con anuncios y avisos. Dutacq funda también en el mismo año y con el mismo programa el *Siècle*, y los demás periódicos de París siguen su ejemplo. El número de suscriptores crece y alcanza la cifra de 200.000 en 1846, frente a la cifra de 70.000 que había diez años antes. Las nuevas empresas que van surgiendo obligan a los editores a la competencia en el contenido de sus periódicos. Han de ofrecer a sus lectores un manjar lo más apetitoso y variado posible para incrementar el atractivo de sus periódicos, sobre todo teniendo en cuenta el negocio de los anuncios. Cada uno en lo sucesivo debe encontrar en su periódico lo que convenga a su gusto y a sus intereses; a cada uno debe servirle de pequeña biblioteca doméstica y de enciclopedia.

Los periódicos publican, junto a colaboraciones de especialistas, artículos de interés general, principalmente descripciones de viajes, historias de escándalos e informaciones judiciales. Pero las novelas por entregas constituyen su mayor atracción. Las lee todo el mundo: la aristocracia y la burguesía, la sociedad mundana y la intelectualidad, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, señores y criados. *La Presse* comienza la serie de sus folletines con la publicación de obras de Balzac, el cual la abastece entre 1837 y 1847 con una novela cada año, y de Eugenio Sue, que le cede la mayoría de sus obras. El *Siècle* juega contra los editores de *La Presse* la carta de Alejandro Dumas, del que *Los tres mosqueteros* alcanzan un éxito enorme y proporciona al periódico considerables ganancias. El *Journal des Débats* debe su popularidad, ante todo, a *Los misterios de París*, de Eugenio Sue, que desde la publicación de esta novela es uno de los autores más buscados y mejor pagados. El *Constitutionnel* le ofrece cien mil francos por *El judío errante*, y esta oferta es considerada en lo sucesivo como medida para los honoraios que se le pagan. Pero los ingresos más cuantiosos los obtiene siempre Dumas, que gana aproximadamente doscientos mil francos al año y al que

La Presse y el *Constitutionnel* pagan 63.000 francos por doscientas veinte mil líneas anuales. Para satisfacer la inaudita demanda, los autores populares y buscados se asocian con los braceros literarios, que les prestan un servicio incalculable en la reelaboración de productos en serie. Surgen así fábricas literarias completas y las novelas son producidas casi mecánicamente. En una vista judicial se demuestra que Dumas publica con su nombre más de lo que hubiera podido escribir si hubiera estado trabajando día y noche sin interrupción. En efecto, emplea setenta y tres colaboradores, y entre ellos un tal Augusto Maquet, al que permite trabajar con absoluta independencia. La obra literaria se convierte en "mercancía" en el sentido más absoluto de la palabra; tiene su tarifa de precios, se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija. Es un artículo comercial por el que se paga un precio, el precio que vale, el que ha de reportar. A ningún editor se le ocurre pagar al señor Dumas o al señor Sue más de lo que debe y puede pagar, y a los autores de novelas por entregas no se les "paga con exceso", como no se hace con los artistas cinematográficos de hoy tampoco; los precios se rigen por la demanda y no tienen nada que ver con el valor artístico del producto.

La Presse y el *Siècle* son los primeros diarios que publican novelas por entregas, pero la idea de la publicación de una novela en esta forma no es original suya. Procede de Verón, que la realizó ya en su *Revue de Paris*, fundada en 1829[17]. Buloz tomó de él la idea en la *Revue des Deux Mondes* y publicó de esta forma novelas de Balzac entre otras. Pero el folletín es en sí más antiguo que estos periódicos; se le encuentra ya alrededor de 1800. Los periódicos, que durante el Consulado y el Primer Imperio son muy exiguos a consecuencia de la censura y de las demás limitaciones de la prensa, publican un suplemento literario para ofrecer alguna cosa

[17] EUGÈNE GILBERT: *Le roman en France pendant le XIX*[e] *siècle*, 1909, p. 209.

a sus lectores. Esto representa, al principio, una especie de crónica de la vida social y artística, pero ya durante la Restauración se convierte en un suplemento realmente literario. Desde 1830 las narraciones y las descripciones de viajes constituyen principalmente su contenido, y después de 1840 publican ya sólo novelas. El Segundo Imperio, que establece un impuesto de un céntimo por cada ejemplar de un periódico con folletín, ocasiona el fin rápido de la novela por entregas. Es cierto que el género experimenta más tarde un renacimiento, pero carece ya de influencia considerable en el desarrollo de la literatura, comparado con las profundas huellas que dejó en la literatura de la década del cuarenta.

La novela de folletín está destinada a un público tan heterogéneo y tan recientemente formado como el melodrama, o el *vaudeville;* dominan en ella los mismos principios formales y los mismos criterios de gusto que en la escena popular contemporánea. En cuanto a su estilo de presentación es también decisiva en ella la preferencia por lo exagerado y lo picante, lo crudo y lo exótico; los temas más populares giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad. También aquí, como en el melodrama, los caracteres y la acción son estereotipados y están construidos de acuerdo con un molde fijo [18]. La interrupción de la acción al final de cada entrega, la tarea de tener que crear cada vez un efecto final y despertar en el lector la curiosidad por la próxima entrega, inducen al autor a tener que adquirir una especie de técnica teatral y a tomar de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas, y rebuscada. Alejandro Dumas, el maestro de la tensión dramática, es también un virtuoso de la técnica folletinesca; pues cuanto más dramático es el desarrollo de una novela de folletín, tanto más efecto causa en su público. Pero la continuación de la acción de día en día, la publicación

[18] NORA ATKINSON: *Eugène Sue et le roman-feuilleton,* 1929, página 211. ALFRED NETTEMENT: *Etudes critiques sur le feuilleton-roman,* 1845, I, p. 16.

de las partes aisladas, habitualmente sin un plan exacto y sin la posibilidad de modificar lo ya publicado y de ponerlo en armonía con las entregas posteriores, determina, a su vez, una técnica narrativa "no dramática", episódica e improvisadora, una corriente inacabable de sucesos y un retrato de caracteres inorgánico y frecuentemente contradictorio. El arte de la "preparación", la técnica de la motivación natural, sin artificio y que diera la impresión de impremeditada, ha desaparecido. Las modificaciones en la acción y los cambios de opinión en los personajes dan, a veces, la impresión de que han sido traídos por los pelos, y las figuras secundarias que surgen en el curso de la narración parece como si llegaran de improviso, después que el autor se le olvidó "presentarlas" a tiempo. El propio Balzac comete repetidamente la falta de introducir personajes sin preparación previa, aunque él mismo critica precisamente a *La Cartuja de Parma* esta técnica de improvisación. En Stendhal, sin embargo, la construcción descuidada y suelta es consecuencia de una técnica narrativa episódica, intrínsecamente picaresca y en lo esencial no dramática [19], mientras que en Balzac, cuyo ideal es una novela con forma dramática, es una deficiencia originada por su modo periodístico de escribir y por su vivir al día. Pero es cuestión discutible si la industrialización de la literatura es simplemente una consecuencia del periodismo, y si la novela ligera debe por completo al folletín su carácter rígido y estereotipado; porque, como demuestra el estilo Imperio y Restauración en la novela, la convencionalización de esta forma estaba hacía tiempo en marcha [20].

La novela de folletín significa una democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector. Nunca ha sido un arte tan unánimemente reconocido por tan diferentes estratos sociales y culturales, y recibido con sentimientos tan similares.

[19] Cf. MAURICE BARDÈCHE: *Stendhal romancier,* 1947.
[20] ANDRÉ LE BRETON: *Le roman français au XIXe siècle,* I, 1901, pp. 6 s., 73. M. BARDÈCHE: *Balzac romancier,* 1947, pp. 2-8, 12 s.

Incluso un Sainte-Beuve alaba en el autor de *Los misterios de París* cualidades cuya ausencia lamenta en Balzac. La difusión del socialismo y el crecimiento del público lector van de la mano, pero la actitud democrática de Eugenio Sue y su fe en el fin social del arte explican sólo parcialmente el éxito de sus novelas. Por otra parte, resulta original oír al favorito de un enorme público, integrado en gran parte por elementos burgueses, hablar con entusiasmo del "noble trabajador" y tronar contra las "crueldades del capitalismo". El fin humanitario que persigue, el descubrimiento de las heridas del cuerpo social enfermo que se impone como tarea en sus obras, explican mejor que ninguna otra cosa la simpatía con que fue tratado por la Prensa progresista: el *Globe*, la *Démocratie pacifique*, la *Revue indépendante*, la *Phallange* y sus correligionarios. La mayoría de sus lectores probablemente sólo le toleran su tendencia socialista. Sin embargo, es indudable que incluso a esta parte del público le parece la cosa más natural el manejo literario de los problemas sociales del día. La idea, repetida por Mme. de Staël, de que la literatura es la expresión de la sociedad, encuentra aceptación general y se convierte en axioma para la crítica literaria francesa. Desde 1830 es norma juzgar una obra literaria desde el punto de vista de su relación con los problemas de actualidad política y social, y, con excepción del grupo relativamente pequeño del movimiento del arte por el arte, nadie se escandaliza de ver el arte subordinado a los ideales políticos. Probablemente no ha habido ninguna otra época en la que se haya cultivado tan poco una estética puramente formal, no utilitaria [21].

Hasta 1848 la mayoría de las creaciones artísticas y las más importantes de ellas pertenecen a la escuela activista; después de 1848, a la quietista. La desilusión de Stendhal es todavía agresiva, extrovertida, anarquista, mientras la resignación de Flaubert es pasiva, egocéntrica y nihilista. Incluso dentro del Romanticismo, la corriente dominante ya no es el *l'art pour l'art* de Théophile Gautier y Gérard de Nerval. Ya no se es romántico en el sentido antiguo, ajeno al mundo, místico y mixtificador. El Romanticismo continúa existiendo, pero transformado y reinterpretado. La tendencia anticlerical y antilegitimista, que podía ser advertida ya a finales de la Restauración, se convierte en una filosofía revolucionaria. La mayoría de los románticos se desprenden del "arte puro" y se pasan a las filas de Saint-Simon y Fourier [22]. Las personalidades dirigentes —Hugo, Lamartine, George Sand— hacen profesión de un activismo artístico y se ponen al servicio del arte "popular" exigido por los socialistas. El pueblo ha triunfado, y ahora se trata de dar expresión también en el arte al cambio revolucionario. No sólo George Sand y Eugenio Sue se vuelven socialistas; no sólo Lamartine y Hugo se entusiasman con el pueblo; también escritores como Scribe, Dumas, Musset, Mérimée y Balzac coquetean con las ideas socialistas [23]. Sin embargo, este coqueteo termina pronto; pues así como la Monarquía de Julio se aparta de los objetivos democráticos de la Revolución y se convierte en un régimen de burguesía conservadora, así también los románticos se desprenden del socialismo y retornan a su concepción artística anterior, aunque modificándola. Finalmente, no queda ni un solo poeta importante fiel al ideal socialista, y por el momento parece perdida la causa del "arte popular". En el arte romántico se opera un apaciguamiento interno; se vuelve más burgués y más disciplinado. Bajo la dirección de Lamartine, Hugo, Vigny y Musset surge, por una parte, un Romanticismo conservador y académico, y, por otra, un Romanticismo de salón elegante. Es vencida la violenta y poderosa rebelión de los primeros tiempos, y la burguesía acepta entusiasmada este Romanticismo en parte sujeto a restriccio-

21 CH.-M. DES GRANGES: *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907, p. 22.

22 H. J. HUNT: *Le socialisme et le romantisme en France*, 1935, páginas 195, 340.

23 *Ibid.*, pp. 203 ss. ALBERT CASSAGNE: *La Théorie de l'art pour l'art en France*, 1906, pp. 61-71.

nes académicas y al mismo tiempo casi "clásico" en su visión, y en parte fundido con el dandismo de los discípulos de Byron [24]. Sainte-Beuve, Villemain y Buloz son las máximas autoridades, y el *Journal des Débats* y la *Revue des Deux Mondes* son los órganos oficiales del nuevo mundo literario burgués, de tinte romántico pero con mentalidad académica [25].

A algunos sectores del público, sin embargo, el Romanticismo les parece todavía demasiado violento y arbitrario; se le opone, por ello, un nuevo clasicismo sobrio y estrechamente burgués, el arte de la llamada *école de bon sens* y del estético *juste-milieu*. El éxito de Ponsard, el renacimiento de la *tragédie classique* y la moda de Rachel son los síntomas más expresivos de esta nueva escuela de gusto. Después de las exageraciones "morbosas" y de la atmósfera recargada, se desea respirar de nuevo aire fresco; se quiere encontrar otra vez caracteres equilibrados, mesurados y ejemplares, sentimientos y pasiones normales comprensibles para todos, una filosofía de equilibrio, de orden y término medio; en suma, una literatura que renuncie a lo picante, a las ocurrencias raras y al estilo excéntrico del Romanticismo. Mil ochocientos cuarenta y tres es el año del triunfo de *Lucrèce* y del fracaso de *Burgraves*. Pero esto significa no sólo la victoria de Ponsard sobre Hugo, sino también de los Scribe, los Dumas y los Ingres sobre Stendhal, Balzac y Delacroix. La burguesía no espera del arte conmociones, sino distracción; no ve en el poeta un "vate", sino un *maître de plaisir*. A Ingres sucede la serie infinita de pintores académicos correctos pero aburridos, y a Ponsard la de los seguros pero anodinos abastecedores de los teatros estatales y municipales. Se desea diversión y descanso, y, como es lógico, cambia la actitud, y se busca un arte "puro" y apolítico.

El *l'art pour l'art* ha surgido del Romanticismo y representa una de las armas en su lucha por la libertad; es la consecuencia y, en cierto modo, el resumen total de la teoría estética romántica. Lo que en un principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte. La libertad artística significa ya para Gautier independencia de la tabla de valores de la burguesía, desinterés por sus objetivos utilitarios y negativa a colaborar en la realización de estos objetivos. El arte por el arte se convierte para los románticos en su torre de marfil, en la que se cierran a toda actividad práctica. Y, pagando por ella la incomprensión del orden social existente, compran la paz y la superioridad de una actitud meramente contemplativa. Hasta 1830 la burguesía esperaba que el arte fomentara sus ideales, y así defendía la propaganda política por medio del arte. "El hombre no ha sido creado sólo para cantar, creer y amar... La vida no es un destierro, sino una llamada a la acción...", escribe el *Globe* en el año 1825 [26]. Pero después de 1830 la burguesía se vuelve recelosa frente al arte, y prefiere una neutralidad en vez de la antigua alianza. La *Revue des Deux Mondes* opina ahora que no es necesario —e incluso que no es deseable— que el artista tenga ideas políticas y sociales propias; y este es el punto de vista que defienden los críticos más importantes, entre ellos Gustave Planche, Nisard y Cousin [27]. La burguesía se apropia del *l'art pour l'art;* se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada. Cousin recurre a la idea de la autonomía de la filosofía de Kant y renueva la doctrina del "desinterés" del arte; a ello le ayuda mucho la tendencia a la especialización, que se ha puesto en vigor con el capitalismo. El arte por el arte es, efectivamente, de un lado, la expresión

[24] Cf. EDMOND ESTÈVE: *Byron et le romantisme français*, 1907, página 228.
[25] Cf. PIERRE MOREAU: *Le classicisme des romantiques*, 1932, páginas 242 ss.

[26] Artículos de CHARLES RÉMUSATS de 12 de marzo de 1825, cit. por A. CASSAGNE: *op. cit.*, p. 37.
[27] A. CASSAGNE: *Ibid.*

de la división del trabajo, que se acrecienta con la industrialización, y, de otro, el baluarte del arte contra el peligro de ser devorado por la vida industrializada y mecanizada. Por una parte significa la racionalización, el desencantamiento y la restricción del arte; pero al mismo tiempo significa también el intento de preservar su individualismo y su espontaneidad a pesar de la mecanización general.

L'art pour l'art representa indudablemente el problema más lleno de contradicciones de la estética. Nada expresa tan agudamente la naturaleza dualista e íntimamente dividida de la visión estética. El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin? Esta pregunta se contestará de manera diversa no sólo según la situación histórica y sociológica en que uno se encuentre, sino también según los elementos que de la compleja estructura del arte se consideren. La obra de arte ha sido comparada a una ventana a través de la que se puede contemplar la vida sin tener en cuenta la estructura, la transparencia y el color de los cristales de la ventana [28]. Según esta analogía, la obra de arte aparece como un mero instrumento de observación y de conocimiento, esto es, como un cristal o una lente que es en sí indiferente y sólo sirve como medio para un fin. Pero lo mismo que se puede concentrar la mirada sobre la estructura del cristal de la ventana sin ocuparse del cuadro que se ofrece del otro lado de ella, la obra de arte puede ser considerada también como una estructura formal independiente, como una entidad coherente y significante, completa y perfecta en sí misma, y en la que todo trascender, todo "mirar por la ventana", perjudica a la comprensión de su coherencia espiritual. El sentido de la obra de arte oscila constantemente entre estos dos aspectos: entre un ser inmanente, separado de la vida y de toda realidad más allá de la obra, y una función determinada por la vida, la sociedad y las necesidades

28 J. ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, 1925, página 19.

prácticas. Desde el punto de vista de la experiencia estética directa la autonomía y la autosuficiencia parecen la esencia de la obra de arte, pues sólo en cuanto se separa de la realidad y la sustituye completamente, sólo en cuanto constituye un cosmos total y perfecto en sí es capaz de suscitar una ilusión perfecta. Pero esta ilusión no es en modo alguno el contenido total del arte, y con frecuencia no tiene siquiera participación en el efecto que produce. Las grandes obras de arte renuncian al ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado en sí mismo y van más allá de sí mismas. Están en relación directa con los grandes problemas vitales de su tiempo y buscan siempre una respuesta a estas preguntas: ¿Cómo se puede hallar un sentido a la vida humana? ¿Cómo podemos nosotros participar de este sentido?

La paradoja más inexplicable de la obra de arte es que parece existir y al mismo tiempo no existir para sí misma; parece que se dirige a un público concreto, histórica y sociológicamente condicionado, pero al mismo tiempo parece como si no hubiera querido tener noción en absoluto de la existencia de un público. La "cuarta pared" de la escena parece tan pronto la premisa más natural como la más arbitraria ficción de la estética. La destrucción de la ilusión por una tesis, por una tendencia moral o por una intención práctica, que, por una parte, estropean el disfrute perfecto y completo del arte, llevan, por otra, por primera vez a la auténtica participación del espectador o del lector en la obra de arte, de la que entra a disfrutar íntegramente. Pero esta alternativa, sin embargo, no tiene nada que ver con la intención del autor cuando crea su obra. Incluso la obra de más acusada tendencia política y moral puede ser considerada como mero arte, es decir, como mera estructura formal, con tal que sea ante todo obra de arte; por otro lado, todo producto artístico, incluso cuando su creador no lo haya ligado a intenciones prácticas de ninguna clase, puede también ser considerado como expresión e instrumento de la causalidad social. El activismo de Dante excluye una interpretación meramente estética de *La Di-*

vina Comedia tan escasamente como el formalismo de Flaubert una explicación sociológica de *Madame Bovary* y de la *Education sentimentale.*

Las tendencias artísticas principales hacia 1830 —el arte "social", la *école de bon sens* y el *l'art pour l'art*— se relacionan entre sí de manera complicada y habitualmente contradictoria. Los seguidores de Saint-Simon y de Fourier están condicionados por estas contradicciones tanto en sus relaciones con el Romanticismo como con el clasicismo burgués. Rechazan el Romanticismo a causa de sus simpatías por la Iglesia y la monarquía, a causa de su sentido irreal y novelesco de la vida, de su individualismo egoísta, pero principalmente a causa de sus principios quietistas de "el arte por el arte". Por otra parte, simpatizan con el Romanticismo por su liberalismo, por sus principios de libertad y espontaneidad artísticas, por su rebelión contra los preceptos y autoridades clásicos. A la vez se sienten también fuertemente atraídos por las aspiraciones naturalistas del Romanticismo; reconocen en este naturalismo una afinidad con su propia disposición afirmadora de la vida y abierta a la realidad. La afinidad entre socialismo y naturalismo explica ante todo sus simpatías por Balzac, cuyas obras, especialmente al principio de su carrera, juzgan de manera muy benévola [29]. Con estos sentimientos antagónicos frente al Romanticismo está ligada una actitud igualmente contradictoria ante el clasicismo burgués. El reconocimiento del liberalismo de la concepción artística romántica significa la reprobación simultánea del regreso a los modelos clásicos en el arte burgués. La oposición a la arbitrariedad y a las extravagancias de la poesía romántica, y sobre todo del teatro romántico, se expresa, por el contrario, como una aprobación parcial del clasicismo de Ponsard [30]. Esta indecisión de los socialistas corresponde, por un lado, al reparto del favor de la burguesía entre el Romanticismo académico y el drama

[29] H. J. HUNT: *op. cit.*, pp. 157 s.
[30] *Ibid.*, p. 174.

de Ponsard, y, por otro, a las vacilaciones del propio Romanticismo entre el activismo y *l'art pour l'art.* Pero con estas tres tendencias se cruza todavía una cuarta, que es históricamente la más importante: el naturalismo de Stendhal y de Balzac. También este naturalismo mantiene una relación contradictoria con el Romanticismo. La ambigüedad corresponde en él al hiato que suele existir entre dos generaciones sucesivas o entre dos tendencias intelectuales consecutivas. El naturalismo es a un tiempo la continuación y la disolución del Romanticismo; Stendhal y Balzac son sus más legítimos herederos y sus adversarios más violentos.

El naturalismo no es una concepción artística unitaria, inequívoca y basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino que cambia con el tiempo, tiende cada vez a un propósito determinado y a un cometido concreto, y se limita, en su interpretación de la vida, a fenómenos particulares. Se cree en el naturalismo no porque de antemano se considere que una representación naturalista es más artística que una idealizada, sino porque se descubre en él un rasgo, una tendencia a la realidad que se quisiera acentuar, que se quisiera fomentar o combatir. Semejante descubrimiento no es en sí resultado de la observación naturalista, sino que, más bien, el interés naturalista es la consecuencia de este descubrimiento. La generación de 1830 comienza su carrera literaria con el convencimiento de que la estructura de la sociedad ha cambiado completamente. En parte acepta y en parte se opone a este cambio, pero reacciona siempre de modo extremadamente activista, y su visión naturalista se deriva de este activismo. Su naturalismo, pues, no es buscado en la realidad sin más ni más, ni en la "naturaleza" o en la "vida" en general, sino en la vida social en particular, es decir, en aquel campo de la realidad que se ha vuelto especialmente interesante para esta generación. Stendhal y Balzac se imponen como tarea la descripción de la nueva y modificada sociedad. El designio de expresar sus novedades y peculiaridades los conduce al naturalismo y determina su concepción de la verdad

artística. La conciencia social de la generación de 1830, su sensibilidad para los fenómenos en los que están en juego intereses sociales, su agudeza visual para los cambios y revalorizaciones sociales hacen de sus escritores los creadores de la novela social y del naturalismo moderno.

La historia de la novela comienza con la épica caballeresca de la Edad Media. Es cierto que ésta tiene poco que ver con la novela moderna; pero su composición aditiva y su modo de narrar hilvanando aventura tras aventura y episodio tras episodio constituyen el origen de una tradición que se continúa no sólo en la novela picaresca, no sólo en las historias heroicas y pastoriles del Renacimiento y del Barroco, sino también en la novela de aventuras del siglo XIX, y, en cierta medida, en la descripción de la corriente de la vida y de la experiencia en Proust y Joyce. Aparte de la tendencia general, característica de toda la Edad Media, a la forma aditiva, y de la concepción cristiana de la vida como un fenómeno que no es trágico y no se agudiza en conflictos dramáticos particulares, sino como un fenómeno que tiene carácter de viaje con muchas etapas, esta estructura está en conexión sobre todo con el recitado oral de la poesía de la Edad Media y con el ingenio público medieval hambriento de nuevos temas. La imprenta, o sea, la lectura directa de libros, y la concepción artística del Renacimiento, tendente a la concentración, traen consigo el que en el modo de narrar expansivo de la Edad Media comience a originarse una descripción más compacta y menos episódica. El *Quijote* constituye ya, a pesar de su estructura esencialmente picaresca, una crítica de la extravagante novela de caballerías, incluso en su aspecto formal. Pero el cambio decisivo hacia la unificación y la simplificación de la forma novelesca no se da hasta el clasicismo francés. Es cierto que *La Princesse de Clèves* es un ejemplo aislado, pues la novela pastoril y heroica del siglo XVII pertenece todavía a las historias de aventuras de la Edad Media, con su acumulación de episodios como un alud; pero con la obra maestra de Madame de

Lafayette se realizó y se convirtió en una posibilidad realizable en cualquier momento la idea de la "novela amorosa" de acción homogénea, dramáticamente agudizada, y del análisis psicológico de un único conflicto. La novela de aventuras representa ya en lo sucesivo sólo una literatura de segunda línea; está fuera de los límites del arte representativo y disfruta de las ventajas de la insignificancia y la irresponsabilidad. *Le Grand Cyrus* y la *Astrée* constituyen principalmente la lectura de la aristocracia cortesana, es cierto; pero ésta las lee, por así decirlo, en privado, y se abandona a su deleite como si fuera un vicio, o, al fin y al cabo, como a una debilidad de la que no hay razón para enorgullecerse. En su oración fúnebre de Enriqueta de Inglaterra, Bossuet cita como un elogio el que la difunta no se preocupara de las novelas de moda ni de sus absurdos héroes; esto era suficiente para hacerse una idea de cómo era juzgado en público este género. Pero la aristocracia, cuando se trataba de sus deleites privados, no se dejaba guiar por las reglas artísticas clasicistas, sino que se entregaba al placer de aventuras y extravagancias con el desenfreno habitual en ella.

También la novela del siglo XVIII pertenece en su mayor parte al género picaresco y difuso. No sólo *Gil Blas* y *Le Diable boiteaux*, sino también las novelas de Voltaire, a pesar de su tamaño limitado, están construidas en forma episódica, y *Gulliver* o *Robinson* son la encarnación completa del principio de la adición. Incluso *Manon Lescaut*, *La Vie de Marianne* y las *Liaisons dangereuses* representan todavía formas de transición entre las antiguas novelas de aventuras y la novela amorosa, que se convierte paulatinamente en el género que marca la pauta y comienza a dominar la literatura del prerromanticismo. Con *Clarissa Harlowe*, *La Nouvelle Héloïse* y el *Werther* triunfa el principio dramático en la novela y comienza una evolución que consigue alcanzar su punto culminante en obras como *Madame Bovary*, de Flaubert, y *Anna Karenina*, de Tolstoi. La atención se concentra en lo sucesivo en el movimiento psicológico; los sucesos exte-

riores se toman en consideración sólo en cuanto provocan reacciones espirituales. Esta psicologización de la novela es el signo más sorprendente de la espiritualización y la subjetivización que atraviesa la cultura de la época. En la novela formativa *(Bildungsroman)*, que constituye el paso siguiente de la evolución y es la forma literaria más importante del siglo en cuanto al desarrollo estilístico, cobra aún más vigor la tendencia a la espiritualización. La historia de la evolución del héroe se convierte ahora en la historia de la formación de un mundo. Sólo en una época en la que la educación del individuo se ha convertido en la fuente más importante de cultura podía surgir esta forma de novela, y había de aparecer en un país como Alemania, donde menos profundamente había arraigado la cultura común. El *Wilhelm Meister*, de Goethe, es, en cualquier caso, la primera novela formativa en el sentido estricto de la palabra, aunque los orígenes del género se encuentran en obras más antiguas, principalmente de carácter picaresco, como el *Tom Jones*, de Fielding, y el *Tristram Shandy*, de Sterne.

La novela se convierte en el género literario predominante en el siglo XVIII porque expresa del modo más amplio y profundo el problema cultural de la época: el antagonismo entre individualismo y sociedad. En ninguna otra forma alcanzan vigor tan intenso los antagonismos de la sociedad burguesa y en ninguna se describen de manera tan interesante las luchas y derrotas del individuo. No en balde Friedrich Schlegel denomina a la novela el género romántico por excelencia. El Romanticismo reconoce en ella la representación más adecuada del conflicto entre el yo y el mundo, el sueño y la vida, la poesía y la prosa, y la expresión más profunda de la resignación, que le parece la única solución del conflicto. Goethe encuentra en el *Wilhelm Meister* una solución diametralmente opuesta a la romántica; y su obra constituye no sólo el punto culminante de la historia de la novela en el siglo XVIII, no sólo el prototipo del que las creaciones más representativas del género, *Rouge et Noir*,

Les Illusions perdues, L'Education sentimentale y *Der Grüne Heinrich*, por no citar más, pueden ser derivadas directa o indirectamente, sino también la primera crítica importante del Romanticismo como forma de vida. Goethe señala —y éste es el verdadero mensaje de su obra— la completa esterilidad del apartamiento romántico de la realidad; acentúa que sólo se puede juzgar justamente al mundo cuando se está íntimamente unido a él, y que sólo se le puede reformar de dentro afuera. No disimula ni encubre en modo alguno la discrepancia entre interioridad y mundo, pero reconoce y demuestra que el desprecio romántico del mundo es una evasión del auténtico problema [31]. La demanda de Goethe de vivir de acuerdo con el mundo y con las reglas del mundo fue trivializada por la literatura burguesa posterior y transformada en una invitación a la cooperación incondicional. La adaptación pacífica, pero no incondicional, a las circunstancias existentes, se convierte en una humillante transigencia y en una religión mundana utilitaria. La participación de Goethe en este desarrollo consiste exclusivamente en que no vio la imposibilidad de una conciliación pacífica de la antinomia y en que su optimismo un poco frívolo se ofreció espontáneamente como ideología conciliadora burguesa. Stendhal y Balzac vieron la tensión dominante mucho más agudamente que Goethe y juzgaron la situación con mucho más realismo que él. La novela social, en la que ellos vertieron sus impresiones, fue un paso que superó no sólo la novela desilusionada romántica, sino también la novela formativa de Goethe. En su resignación se había suprimido tanto el desprecio romántico del mundo como la crítica que Goethe hacía del romanticismo. Su pesimismo surgía de un análisis de la sociedad que no se hacía ilusiones respecto a la solución de las cuestiones sociales.

El realismo con que Stendhal y Balzac describían la situación, y su comprensión para la dialéctica que movía la sociedad, no tenían ejemplo en la literatura de su

31 GEORG LUKÁCS: *Goethe und seine Zeit*, 1947, pp. 39 s.

tiempo, pero la idea de la novela social estaba en el aire. Subtítulos como "Escenas del mundo elegante" o "Escenas de la vida privada" los encontramos mucho antes de Balzac [32]. "Muchos jóvenes describen las cosas tal como ocurren diariamente en provincias... No hay en ellos mucho arte, sino mucha verdad", escribe Stendhal refiriéndose a la novela social de su tiempo [33]. Hace tiempo que hay por todas partes preludios y tentativas, pero con Stendhal y Balzac la novela social se convierte en la novela moderna por excelencia, y en lo sucesivo parece totalmente imposible representar un personaje aislado de la sociedad y hacerle desarrollarse y operar fuera de un determinado ambiente social. El hecho de la vida social avanza hasta la conciencia humana y ya no es posible en lo sucesivo desalojarlo de ella. Las grandes creaciones literarias del siglo XIX, las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi y Dostoievski, e incluso las obras de Proust y Joyce, son novela social, cualquiera que sea la categoría a la que, por otra parte, puedan pertenecer. La definición social de los caracteres se convierte en criterio de su realidad y su verosimilitud, y la problemática social de su existencia los convierte por vez primera en objeto de la moderna novela naturalista. Esta concepción sociológica del hombre es la que descubrieron los escritores de la generación de 1830 para la novela, y la que interesaba principalmente a un pensador como Marx en las obras de Balzac.

Stendhal y Balzac son severos y a veces maliciosos críticos de la sociedad de su tiempo; pero uno la juzga sólo desde el punto de vista liberal, y el otro, desde el conservador. A pesar de sus opiniones reaccionales, Balzac es el artista más progresista; él ve más agudamente la estructura de la sociedad burguesa y describe sus tendencias de evolución de manera más objetiva que Stendhal, que es más radical en lo político, pero más contradictorio en el conjunto de sus ideas y sentimientos. Probablemente no hay otro ejemplo en toda la historia del arte que muestre más claramente que el servicio que un artista presta al progreso no depende tanto de sus convicciones y simpatías personales como de la fuerza con que represente los problemas y las contradicciones de la realidad social. Stendhal juzga su tiempo según los conceptos, ya pasados de moda, del siglo XVIII, y desconoce la significación histórica del capitalismo. Es cierto que Balzac considera también estos conceptos como demasiado progresistas, pero no puede menos de describir en sus novelas la sociedad de tal modo que parezca inconcebible por completo un regreso a las circunstancias e ideas prerrevolucionarias. Para Stendhal, la cultura de la Ilustración, el mundo intelectual de Diderot, Helvétius y Holbach tienen el valor de algo ejemplar e imperecedero; considera su caída como un fenómeno transitorio y sitúa su renacer en el día en que espera su propia rehabilitación como artista. Balzac, por el contrario, ve que la antigua cultura se ha deshecho ya, reconoce que la misma aristocracia se ha convertido en instrumento de este proceso, y en ello precisamente descubre un signo del progreso irresistible del capitalismo. La visión de Stendhal es esencialmente política y en sus descripciones de la sociedad concentra su atención sobre todo en el "mecanismo del Estado" [34]. Balzac, por el contrario, fundamenta su estructura social en la economía, y anticipa en cierto modo las doctrinas del materialismo histórico; es consciente por completo de que las formas de la ciencia, del arte y de la moral contemporáneas, así como las de la política, son funciones de la realidad material, y de que la cultura burguesa, con su individualismo y su racionalismo, tiene sus raíces en las formas de la economía capitalista. La fecundidad de este conocimiento no se modifica en absoluto por el hecho de que las condiciones feudales correspondan mejor al ideal de cultura del escritor que las del capitalismo burgués. El realismo y el materialismo de su imagen del mundo, a pesar de

32 M. BARDÈCHE: *Balzac romancier*, pp. 3 y 7.
33 Cit. por JULES MARSAN: *Stendhal*, 1932, p. 141.

34 M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier*, p. 424.

su entusiasmo por la vieja monarquía, la Iglesia católica y la sociedad aristocrática, operan como uno de los fermentos intelectuales que descomponen los últimos restos del feudalismo.

Las novelas de Stendhal son crónicas políticas: *Rouge et Noir* es la historia de la sociedad francesa durante la Restauración; *La Cartuja de Parma* es un cuadro de Europa bajo el gobierno de la Santa Alianza; *Lucien Leuwen* es el análisis histórico social de la Monarquía de Julio. Habían existido antes también, naturalmente, novelas con fondo histórico y político, pero a nadie se le había ocurrido antes de Stendhal convertir el sistema político de su tiempo en verdadero tema de una novela. Antes de él nadie era consciente del momento histórico; nadie sintió tan fuertemente como él que la historia está compuesta simplemente de tales momentos y constituye una continua crónica de las generaciones. Stendhal vive su presente como la hora decisiva de la primera generación postrevolucionaria, como un período de promesas y esperanzas no cumplidas, de energías no aprovechadas y talentos frustrados. Lo vive como una terrible tragicomedia en la que la recién llegada burguesía desempeña un papel tan lamentable como la aristocracia conspiradora; como un cruel drama político en el que no hay más que intrigantes, siendo indiferente que se llamen ultras o liberales. En un mundo como éste —se pregunta él—, donde todo el mundo miente y finge, ¿no es bueno cualquier medio con tal que conduzca al triunfo? Lo importante es no ser el engañado, es decir, mentir mejor y fingir mejor que los demás. Todas las grandes novelas de Stendhal giran en torno al problema de la hipocresía, del secreto de tratar a los hombres y de engañar al mundo; todas ellas son algo así como libros de texto de política realista y cursillos de amoralidad política. Balzac advierte ya en su crítica de Stendhal que *La Cartuja de Parma* es un nuevo *Príncipe*, y que Maquiavelo, si hubiera vivido desterrado en la Italia del siglo XIX, no hubiera podido escribir otra cosa que esto. El lema maquiavélico de Julián Sorel: *Qui veut la fin veut les moyens*, adquiere aquí su formulación clásica, aplicada repetidas veces por Balzac en el sentido de que deben aceptarse las reglas de juego del mundo si se quiere contar en el mundo y participar en el juego.

Para Stendhal la sociedad nueva difiere de la vieja ante todo por sus formas de gobierno, por el desplazamiento del poder y por el cambio de la significación política de las clases; el sistema capitalista es para él la consecuencia de la reedificación política. Describe la sociedad francesa en un estadio de evolución en el que la burguesía ha conseguido ya la victoria económica, pero tiene que luchar todavía por su posición en la sociedad. Stendhal presenta esta lucha desde un punto de vista personal y subjetivo, o, lo que es lo mismo, tal como aparece a los ojos de la intelectualidad triunfante. El desarraigo de Julián Sorel es el tema de todas sus obras, el motivo que en sus otras novelas, sobre todo en *La Cartuja de Parma* y en *Lucien Leuwen*, interpreta con variaciones y modulaciones. La cuestión social consiste para él en el destino de aquellos jóvenes ambiciosos, procedentes de los estratos inferiores y desarraigados por su educación, que se encuentran al final del período revolucionario sin dinero y sin relaciones, y que, deslumbrados, de un lado, por las oportunidades de la Revolución, y, de otro, por la buena fortuna de Napoleón, quieren desempeñar en la sociedad un papel adecuado a su talento y a sus ambiciones. Pero descubren entonces que el poder, la influencia y los puestos importantes están en manos de la antigua nobleza y de la nueva aristocracia del dinero y que la mediocridad desplaza por todas partes a los talentos mejores y las inteligencias más grandes. El principio de la Revolución, de que cada uno es artífice de su propia fortuna, idea totalmente desconocida para los hombres del *ancien régime*, pero muy familiar a la juventud revolucionaria, pierde su valor. Veinte años antes el destino de Julián Sorel hubiera sido muy otro; a los veinticinco años hubiera sido coronel, a los treinta y cinco, general; esto es lo que oiremos una y otra vez. Ha nacido demasiado pronto o demasiado tarde, y está

situado entre las épocas como está situado entre las clases sociales. ¿A cuál pertenece y cuál de los dos lados es el suyo realmente? Es la vieja pregunta bien conocida, el problema del Romanticismo, que surge de nuevo, y que sigue tan insoluble como siempre. El origen romántico de las ideas políticas de Stendhal se expresa del modo más claro en que basa la pretensión de sus héroes al triunfo y a la posición social simplemente en las prerrogativas del talento y de la energía. En su crítica de la Restauración y en su apología de la Revolución, basa su argumento en la convicción de que la vitalidad auténtica y la energía han de encontrarse sólo en el pueblo. Las circunstancias del famoso asesinato cometido por el seminarista Berthet, que le sirve de tema en *Rouge et Noir,* son para él una prueba de que en lo sucesivo los grandes hombres procederán de aquellas vigorosas clases inferiores, capaces aún de auténticas pasiones, de las clases a las que no sólo Berthet, sino, como él acentúa, también perteneció Napoleón.

Así entra en la literatura la lucha consciente de clases. La lucha entre los distintos estratos de la sociedad, naturalmente, había sido descrita antes también por los literatos; ninguna descripción veraz de la realidad social podía desentenderse de ella. Pero ni las figuras literarias ni sus creadores eran conscientes del auténtico sentido de la lucha. El esclavo, el siervo y el campesino —habitualmente como figuras cómicas— habían figurado en la literatura anterior incluso con relativa frecuencia, y el plebeyo había sido descrito no sólo como representante de un elemento social perezoso, sino también —por ejemplo, en el *Paysan parvenu,* de Marivaux— como un advenedizo en la buena sociedad, pero nunca entró en escena un representante de los estratos inferiores, es decir, de los estratos que quedan por debajo de la burguesía media, como campeón de una clase privada de sus derechos. Julián Sorel es el primer héroe de novela que tiene siempre presente su carácter plebeyo, del que es consciente, que mira cada éxito como un triunfo sobre la clase dominante, y siente cada derrota como una humillación.

No puede perdonar ni a la propia Mme. de Rênal, la única mujer a la que ama de verdad, el que sea rica y pertenezca a aquella clase contra la cual él —según cree— tiene que estar siempre en guardia. En su relación con Matilde de la Mole la lucha de clases no se puede distinguir ya en nada absolutamente de la lucha entre los sexos. Y el discurso que él dirige a sus jueces no es otra cosa que la proclamación de la lucha de clases, un reto a sus enemigos, ya con el cuello bajo la cuchilla: "Señores, yo no tengo el honor de pertenecer a vuestra clase social", dice. "Vosotros veis en mí un campesino que se rebeló contra la humildad de su destino... Yo veo hombres que quisieran castigar en mi persona y desanimar para siempre aquella clase de jóvenes nacidos en un estrato bajo y oprimido por el hambre, que tuvieron la suerte de educarse a sí mismos y tuvieron el ánimo de relacionarse con aquellos círculos que la arrogancia de los ricos llama la sociedad..." Y, sin embargo, el autor no se refiere sólo, y probablemente ni siquiera en primer lugar, a la lucha de clases; su simpatía no está con los pobres y los desposeídos sin más ni más, sino con los geniales y sensitivos hijastros de la sociedad, víctimas de la clase dominante, desalmada y carente de imaginación. Por eso Julián Sorel, hijo de un aldeano, Fabricio del Dongo, descendiente de una antigua familia aristocrática, y Lucien Leuwen, heredero de una fortuna de millones, aparecen como aliados, como compañeros de lucha y de sufrimiento, que se sienten igualmente extraños y desarraigados en este mundo común y prosaico. La Restauración creó unas condiciones en las que el conformismo era el único camino para el triunfo, y en las que nadie podía ya respirar libremente, nadie podía ya moverse libremente, cualquiera que fuese su ascendencia.

El destino común de los héroes de Stendhal no hace cambiar, sin embargo, el hecho de que el origen sociológico del nuevo tipo de héroe sea la lucha de clases, y que Fabricio y Lucien no sean más que traslados ideológicos de Julián, variaciones del "indignado plebeyo", especies del "desgraciado que hace la guerra a toda la

sociedad". Sin la existencia de una clase media amenazada por la reacción y de aquella intelectualidad condenada a la pasividad, a la que pertenece el propio Stendhal, la figura de Fabricio del Dongo hubiera sido tan inconcebible como la de Julián Sorel. A Henri Beyle, funcionario del ejército imperial, se le deja en 1815 con media paga; durante años se afana por hallar un nuevo empleo, pero ni siquiera consigue alcanzar un puesto de bibliotecario. Vive en destierro voluntario lejos de Francia y de las posibilidades de hacer carrera, como un hombre cuya vida ha fracasado. Odia la reacción, pero cuando habla de libertad piensa siempre en sí mismo, en su derecho a "perseguir su felicidad". La felicidad del individuo, la felicidad en un sentido meramente epicúreo, es para él la meta de todas las aspiraciones políticas. Su liberalismo es el resultado de su destino personal, de su educación, de su espíritu de oposición determinado por sus experiencias de niño, de su fracaso en la vida, pero no de un auténtico sentido democrático. Es un *enfant de gauche*[35], ante todo como víctima de su complejo de Edipo, pero también como alumno de su abuelo, quien, como fiel discípulo de los "filósofos" del siglo XVIII, le transmitió el espíritu de la Ilustración. Sus fracasos mantuvieron despierto en él este espíritu y le convirtieron en un rebelde; por sentimiento, sin embargo, es un individualista y un aristócrata ajeno a todo instinto gregario. Su culto romántico del héroe, su exaltación de la personalidad fuerte, inteligente y extraordinaria, su concepto de los *happy few*, su morbosa aversión a todo lo plebeyo, su esteticismo y su dandismo, son simplemente formas de expresión de un gusto melindroso, vanidoso y aristocrático. Tiene miedo de la República, no quiere tener nada que ver con la multitud, le gustan el confort y el lujo y considera como situación política ideal una monarquía constitucional que asegure a la minoría intelectual una existencia libre de cuidados. Le gustan los salones elegantes,

35 ALBERT THIBAUDET: *Stendhal*, 1931. HENRI MARTINEAU: *L'Oeuvre de Stendhal*, 1945, p. 198.

la vida de ocio y de placer, y la gente bien educada, frívola e inteligente. Teme que la República y la democracia empobrezcan y entristezcan la vida, y que traigan consigo el triunfo de las masas groseras e incultas sobre la sociedad distinguida y educada que disfruta de manera refinada la belleza de la vida. "Amo al pueblo y odio a los opresores —dice—, pero sería un tormento para mí tener que vivir siempre con el pueblo".

A pesar del sentimiento de solidaridad que tiene Stendhal para con Julián Sorel, le sigue con mirada severamente crítica, y, a pesar de toda su admiración por el genio y la incorruptibilidad del joven rebelde, no puede ocultar sus reservas ante su naturaleza plebeya. Comparte su amargura y participa de su desprecio por la sociedad, aprueba su hipocresía sin escrúpulos y su repugnancia a toda cooperación con la gente que le rodea, pero lo que no comprende ni aprueba en modo alguno es la *folle méfiance*, la desconfianza morbosa y degradante del plebeyo, atormentado por su complejo de inferioridad y su resentimiento, su impotente y ciega sed de venganza, y la fea envidia que le desfigura. La descripción de los sentimientos de Julián, después de recibir la carta con la declaración amorosa de Matilde, muestra de manera bien clara la distancia que separa a Stendhal de su héroe. La carta constituye, en efecto, la clave de toda la novela y nos recuerda que en la historia de Julián Sorel no hemos de ver una mera confesión del autor. El narrador tiene más bien, frente a este recelo monomaníaco, un sentimiento de extrañeza, de miedo y de horror. "La mirada de Julián era cruel; la expresión de su rostro horrible", dice sin simpatía alguna, sin la menor intención de disculparle. ¿Se le ocurrió a Stendhal pensar alguna vez que el pecado más grande de la sociedad contra Julián fue precisamente hacerle tan receloso, y tan desgraciado y tan inhumano en su recelo?

Las opiniones políticas de Stendhal son tan contradictorias como las circunstancias de su vida. Por razón de su origen pertenece a la alta burguesía, pero su educación le convierte en antagonista de esta clase. Tiene un alto

empleo oficial bajo Napoleón, participa en las últimas campañas del Emperador, está tal vez profundamente impresionado, pero en modo alguno entusiasmado, mantiene siempre sus reservas frente al déspota violento y al conquistador sin escrúpulos [36]. La Restauración significa al principio, también para él, el fin del largo, inquieto e incierto período revolucionario; al principio no se siente, ni mucho menos, extraño ni incómodo en la nueva Francia. Sin embargo, a medida que se va dando cuenta de la desesperanza de su existencia a media paga, y la Restauración muestra su verdadero rostro, crecen su odio y su asco por el nuevo régimen, al mismo tiempo que su entusiasmo por Napoleón. Su debilidad por la cómoda y buena vida hacen de él un enemigo de la nivelación social, pero su pobreza y su fracaso mantienen despiertos su recelo y su hostilidad contra el orden existente e impiden que se conforme con la reacción. Estas dos tendencias están siempre presentes en el mundo de ideas de Stendhal, y, según las circunstancias de su vida, ocupan una u otra el primer plano. Durante el período de la Restauración, que fue de fracaso para él, crecen su insatisfacción y su radicalismo político; pero cuando mejoran sus circunstancias personales, se tranquiliza y el rebelde se convierte en defensor del orden y en conservador moderado [37]. *Rouge et Noir* es todavía la confesión de un rebelde desarraigado, pero *La Cartuja de Parma* es ya la obra de un hombre que ha encontrado paz interior y tranquila renuncia [38]. La tragedia se ha convertido en tragicomedia; la genialidad del odio, en una sabiduría filantrópica, casi conciliadora, en un sentido más abierto y más alto del humor, que contempla probablemente todo con una inalterable objetividad, pero que, al mismo tiempo, reconoce la relatividad de las cosas y la debilidad de todo lo humano. Naturalmente, esto provoca una cierta frivolidad en el tono del escritor,

36 Cf. JEAN MÉLIA: *Stendhal et Taine*, en "La Nouvelle Revue", 1910, p. 392.
37 PIERRE MARTINO: *Stendhal*, 1934, p. 302.
38 H. MARTINEAU: *op. cit.*, p. 470.

algo de la tolerancia del "todo comprendido, todo perdonado". ¡Pero cuán lejos está Stendhal del conformismo de la burguesía posterior, que perdona todo dentro de sus convencionalismos, pero nada fuera de ellos! ¡Qué diferencia entre los valores vitales en una y otra parte! ¡Qué entusiasmo en Stendhal por la juventud, el valor, la inteligencia, el deseo de felicidad, el talento para crear la felicidad y disfrutarla, y qué fatiga, qué desilusión, qué miedo a la felicidad en la burguesía triunfante y situada! "Yo debiera ser más feliz que los demás, porque poseo todo lo que ellos no tienen...", dice el conde Mosca. "Pero seamos honrados, este pensamiento debe desfigurar mi sonrisa..., debe darme expresión de egoísmo y de vanidad... Por el contrario, ¡cuán placentera es su sonrisa!" (Piensa en Fabricio.) "Tiene la expresión de la fácil felicidad de la primera juventud, y la crea en los demás". Y, a pesar de esto, Mosca no es ni mucho menos un canalla. Es, simplemente, débil, y se ha vendido. Sin embargo, Stendhal hace un gran esfuerzo para comprenderle. Se pregunta ya en *Rouge et Noir:* "¿Quién sabe lo que ocurre en el camino de una gran hazaña?" "Danton robó, Mirabeau se vendió. Napoleón robó millones en Italia sin que sacara provecho apenas... Solamente Lafayette no robó nunca. ¿Se debe robar, debe uno venderse?" Evidentemente, se trata de algo más que de los millones de Napoleón. Stendhal descubre la inexorable dialéctica de las acciones condicionadas por la realidad material, del materialismo de toda existencia y de toda vida práctica. Un descubrimiento estremecedor para un hombre que era romántico nato, aunque hubiera de luchar con tan fuertes inhibiciones.

En ningún representante del siglo XIX están tan repartidas por igual las seducciones del Romanticismo y la resistencia a él como en Stendhal. Este es el origen de la falta de armonía en su filosofía política. Stendhal es racionalista y positivista estricto; toda metafísica, toda mera especulación y todo idealismo al modo alemán le son ajenos y abominables. El concepto de la moral y la esencia de la integridad intelectual consisten para él en

la aspiración a "ver claramente en lo que es", es decir, en la oposición a las insinuaciones de la superstición y del engañarse a sí mismo. "Su ardiente imaginación le encubría muchas veces las cosas —dice él de uno de sus personajes favoritos, la duquesa Sanseverina—, pero las ilusiones caprichosas que sugiere la cobardía le fueron ajenas". El propósito más alto a sus ojos es el ideal de vida de Voltaire y Lucrecio; vivir libre de temor. Su ateísmo consiste en la lucha contra el déspota de la Biblia y la mitología, y es sólo una forma de realismo apasionado, opuesto tenazmente a toda mentira y a todo engaño. Su aborrecimiento de toda retórica y todo patetismo, de las palabras y frases altisonantes, del estilo colorista, exuberante y enfático de Chateaubriand y De Maistre, su preferencia por el estilo claro, objetivo y seco del "Código civil", por las buenas definiciones, las frases breves, precisas y sin color: todo esto es en él la expresión de un materialismo estricto, sin concesiones y, como dice Bourget, "heroico", del deseo de ver claro y de hacer a los demás ver claramente en lo que existe. Toda exageración y toda ostentación le resultan enojosas, y aunque también se entusiasma con frecuencia, nunca es grandilocuente. Se ha advertido, por ejemplo, que jamás dice "libertad", sino siempre simplemente, "las dos cámaras y la libertad de prensa"[39]; esto es también un signo de su aversión a todo lo que suena irreal y exaltado y es igualmente parte de su lucha contra el Romanticismo y contra sus propios sentimientos románticos.

Porque, sentimentalmente, Stendhal es un romántico; "es cierto que piensa como Helvétius, pero siente como Rousseau"[40]. Sus héroes son idealistas desilusionados, audaces apasionados y niños inocentes y no manchados por la suciedad de la vida. Son, como su famoso antecesor Saint-Preux, amantes de la soledad y de las alturas alejadas del mundo, donde sueñan sin molestias y pueden dedicarse a sus recuerdos. Sus sueños, sus recuerdos y

39 ÉMILE FAGUET: *Politiques et moralistes*, III, 1090, p. 8.
40 M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier*, p. 47.

sus pensamientos más secretos están llenos de ternura. Esta es la gran fuerza que mantiene en equilibrio la razón de Stendhal, la fuente de la más pura poesía y del hechizo más profundo en su obra. Pero su romanticismo no es siempre, ni mucho menos, pura poesía y arte puro, incontaminado. Está más bien lleno de rasgos novelescos, fantásticos, morbosos y macabros. Su culto del genio, ante todo, no consiste, en modo alguno, simplemente en un entusiasmo por lo grande y lo sobrehumano, sino al mismo tiempo en un gozo por lo extravagante y lo extraño; su glorificación de la "vida peligrosa" no significa sólo una veneración por la intrepidez y el heroísmo, sino también un juego con la infamia y el crimen. *Rouge et Noir* es, si se quiere, una novela de terror con un final picante y horrible, mientras *La Cartuja de Parma* es una novela de aventuras llena de sorpresas, rescates maravillosos, crueldades y situaciones melodramáticas. El "beylismo" es no sólo una religión de la fuerza y la belleza, sino también un culto al placer y un evangelio de la violencia, una variante del satanismo romántico. Toda la crítica que Stendhal hace de la cultura del momento tiene un carácter romántico; está inspirada en el entusiasmo de Rousseau por el estado natural, pero es al mismo tiempo un rousseaunianismo exagerado y negativo que lamenta en la civilización moderna no sólo la pérdida de la espontaneidad, sino también la atrofia del valor necesario para cometer los grandes crímenes apasionantes. El bonapartismo de Stendhal es el mejor ejemplo del carácter complejo, y, en parte, fuertemente romántico, de su ideología. Aparte de la glorificación estetizante del genio, este culto de Napoleón consiste, por un lado, en el reconocimiento del advenedizo y de la voluntad de ascender socialmente, y, por otro, en la solidaridad con el vencido, con la víctima de la reacción y del poder de las tinieblas. Napoleón es, para Stendhal, en parte el pequeño teniente que se convierte en el amo del mundo, el benjamín de los cuentos que resuelve la adivinanza y obtiene a la hija del Rey, y, en parte, el eterno mártir y el héroe espiritual que es demasiado bueno para este

mundo corrompido y muere como víctima suya. El inmoralismo y el satanismo de la actitud romántica se mezclan también en este culto a Napoleón y lo transforman en una apoteosis de la grandeza, tanto en el bien como en el mal; en una admiración por la grandeza, a pesar del mal que ésta se ve forzada a causar con frecuencia; en un culto a la grandeza precisamente por su disposición para el mal e incluso para el crimen. El Napoleón de Stendhal, como su Sorel, es uno de los predecesores de Raskolnikov; son la encarnación de lo que Dostoievski entendía por individualismo occidental, y fue causa de la ruina de su héroe.

También la resignación de Stendhal tiene rasgos románticos y está en relación más directa con la novela de desilusión del Romanticismo que con el pesimismo frío y seco de Balzac. Pero las novelas de Stendhal terminan tan mal como las de Balzac; la diferencia está en el modo, no en el grado de renunciación. También sus héroes son vencidos; también ellos perecen lamentablemente, o, lo que es peor, se ven obligados a la capitulación y al compromiso; mueren jóvenes o se retiran desilusionados del mundo. Al final están cansados todos de la vida, están gastados, consumidos, quemados, abandonan la lucha y pactan con la sociedad. La muerte de Julián es una especie de suicidio, y el final del héroe de *La Cartuja de Parma* es una derrota igualmente triste. El tono de la renuncia está expreso ya en *Armance*, donde el motivo de la impotencia es el símbolo inequívoco del enajenamiento, del que sufren todos los héroes de Stendhal. Este motivo tiene todavía su resonancia en la convicción del joven Fabricio de que es incapaz de auténtico amor, y en las dudas de Julián Sorel sobre su talento para amar. El poder de hacer feliz del erotismo, que disuelve toda existencia individual egoísta, la absorción total en el momento y el olvido perfecto de sí mismo en la entrega a la amada, les son ajenos de todas maneras. Para los héroes de Stendhal no hay una dicha del presente; la felicidad está siempre detrás, y no se dan cuenta de ella sino cuando ha pasado ya. Nada

expresa más conmovedoramente el trágico sentimiento de la vida propia de Stendhal que la tristeza que hay en el reconocimiento de Julián de que los días de Vergy y Verrières, que vivió de manera inconsciente y sin estimarlos, que han desaparecido inevitablemente y para siempre, fueron los más bellos, los mejores y más preciosos que la vida podía ofrecerle. Sólo el paso de las cosas nos trae la conciencia de su valor; sólo a la sombra de la muerte aprende Julián a valorar la vida y el amor de Mme. de Rênal, y sólo en la cárcel descubre Fabricio la verdadera felicidad y la auténtica libertad interior. ¿Quién sabe —pregunta Rilke una vez ante la jaula de un león— dónde está la libertad, si delante o detrás de la reja?; una pregunta muy propia de Stendhal y profundamente romántica.

Stendhal, a pesar de su aversión al estilo enfático y colorista, es también, desde el punto de vista formal, heredero del Romanticismo, y, por cierto, en un sentido mucho más estricto de lo que lo es más o menos todo artista moderno. El ideal clásico de la unidad, de la concentración y subordinación de las partes bajo una idea guía, y del desarrollo regular del tema, libre de todo capricho subjetivo y tomando siempre en consideración al lector, está en él completamente desplazado por una concepción artística dominada enteramente por la autoexpresión, y que intenta reflejar el material de la experiencia de la manera más directa, natural y auténtica posible. Las novelas de Stendhal parecen una colección de hojas de un diario, bosquejos que tienden, ante todo, a retener el movimiento espiritual, el mecanismo de los sentimientos y el trabajo intelectual del autor. La expresión, la confesión y la comunicación subjetiva son el auténtico objetivo, y la corriente de la experiencia, el verdadero objeto de la novela; lo que la corriente lleva consigo y arrastra parece, junto a esto, casi accidental.

Más o menos, todo arte moderno y postromántico es producto de la improvisación; todo él depende de la idea de que el sentimiento, la disposición de ánimo y la inspiración son más fértiles y están relacionados más direc-

tamente con la vida que la intelección artística, el gusto crítico y el plan preconcebido. Consciente o inconscientemente, toda la concepción artística moderna procede de la creencia de que los elementos más valiosos de la obra de arte son ocurrencias fortuitas, hallazgos, regalos de una inspiración divina, y de que lo mejor que puede hacer el artista es dejarse llevar de su inventiva. Por eso la invención de pormenores desempeña un papel tan preponderante en el arte moderno, y de aquí la impresión que despierta de estar dominado por la riqueza de cambios inesperados y de motivos accesorios sorprendentes. La obra de Beethoven parece ya improvisada en relación con la de sus predecesores, si bien las creaciones de los maestros anteriores, sobre todo las de Mozart, han surgido evidentemente de manera más fácil, más descuidada y más de acuerdo con la inspiración directa que las composiciones de Beethoven, cuidadosamente preparadas y con frecuencia basadas en numerosos bocetos preliminares. Mozart parece regirse siempre por un plan objetivo, necesario e invariable; en Beethoven, por el contrario, parece como si en cada tema, en cada motivo y en cada nota quisiera decir: "porque yo lo siento así", "porque yo lo oigo así", "porque yo quiero hacerlo así". Las obras de los maestros anteriores son composiciones bien articuladas y bien dispuestas, melodías redondas y limpias, mientras que las creaciones de Beethoven y de los compositores posteriores son, por el contrario, recitativos, gritos de lo más profundo del corazón.

Sainte-Beuve señala en *Port-Royal* que, mientras en la era del clasicismo era considerado el escritor más grande el que creaba la obra más terminada, más clara y más agradable, nosotros, los modernos, por el contrario, esperamos de un escritor, sobre todo, estímulo, es decir, oportunidad de participar en sus sueños y en su actividad creadora [41]. Nuestros escritores preferidos son aquellos que indican simplemente muchas cosas y dejan siempre sin decir algo que nosotros tenemos que adivinar, expli-

[41] SAINTE-BEUVE: *Port-Royal*, 1888, 5.ª ed., VI, pp. 266 s.

car y completar. La obra incompleta, no conclusa ni definida, es para nosotros la más atractiva, la de significado más profundo y la más expresiva. Todo el arte psicológico de Stendhal tiende a estimular al lector o cooperar, a participar en la observación y los análisis del autor. Hay dos métodos distintos de análisis psicológico. El clasicismo francés parte de la concepción uniforme de una figura y deriva de una sustancia en sí inalterable, los distintos atributos espirituales. La fuerza convincente del retrato que resulta en estas circunstancias se debe a la coherencia lógica de los rasgos, pero la pintura misma representa más bien el mito que el retrato de un hombre. Los caracteres de la literatura clásica no ganan en interés y verosimilitud con la autobservación del lector; impresionan por la grandeza y agudeza de sus líneas, y quieren ser contemplados y admirados, pero no comprobados e interpretados. El método psicológico de Stendhal, que también suele ser calificado como analítico, aunque es diametralmente opuesto al clásico, no arranca de la unidad lógica de la personalidad, sino de sus varias manifestaciones, y no acentúa en el cuadro los contornos, sino los matices y valores. La representación se compone de meros pormenores, de meras observaciones aisladas y de apreciaciones distintas que, unidas, dan una impresión habitualmente tan contradictoria e incompleta que el lector ha de recurrir constantemente a la autoobservación y a la interpretación subjetiva de la caótica y compleja pintura. En la época del clasicismo, la uniformidad y univocidad de un carácter eran sus criterios de verosimilitud, mientras que ahora, por el contrario, una figura literaria es más viva y convincente cuanto más complicada y sugerente sea, cuanto más espacio deje para que el lector la complete con su propia experiencia viva.

La técnica stendhaliana de los *petits faits vrais* no significa que la vida espiritual esté compuesta por pequeños fenómenos, efímeros y en sí carentes de importancia, sino que un carácter es incalculable e indefinible y contiene incontables rasgos capaces de modificar sus ideas y romper la unidad de su naturaleza. Estimular al lector a par-

ticipar en la observación y en la creación, y admitir la inagotabilidad del objeto representado, significa simplemente una cosa: dudar de la capacidad del arte para vencer la realidad. La complicación de la moderna psicología es un signo de nuestra incapacidad para comprender al hombre moderno en la medida en que el clasicismo comprendía al hombre de los siglos XVII y XVIII. Pero exclamar ante esta incapacidad, como Zola, "la vida es más simple" [42], sería pura ceguera frente a la naturaleza compleja de la vida moderna. La complicación psicológica resulta para Stendhal de la creciente conciencia del hombre contemporáneo, de su apasionada autoobservación, de la vigilancia con que sigue sus movimientos de sentimiento y de ánimo. Pero cuando se dice, a lo largo de *Rouge et Noir*, "el hombre tiene dos almas dentro", el escritor no entiende con esto precisamente la contradicción y autoextrañamiento de Dostoievski, sino simplemente el dualismo que consiste en que el intelectual de nuestros días es, al mismo tiempo, un hombre de acción y un observador, un actor y su propio espectador. Stendhal sabe cuál es la fuente de su felicidad *más grande* y de su *miseria más honda*: la reflexividad de su vida espiritual. Cuando ama, goza de la belleza, se siente íntimamente libre e ilimitado, pero no experimenta sólo la dicha de este sentimiento, sino, al mismo tiempo, la felicidad de ser consciente de esta felicidad [43]. Pero ahora, que debía estar completamente absorbido por su felicidad y redimido de todas sus limitaciones e incapacidades, está todavía lleno de problemas y de dudas: ¿Esto es todo?, se pregunta. ¿Este es el famoso amor? ¿Se puede, pues, amar, sentirse encantado y, sin embargo, observarse de manera tan fría y serena? La respuesta de Stendhal no es, en modo alguno, la ordinaria, que admite una distancia insalvable entre sentimiento y razón, pasión y reflexión, amor y ambición, sino que parte

[42] ÉMILE ZOLA: *Les romanciers naturalistes*, 1881, 2.ª ed., página 124.
[43] Cf. PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, p. 282.

de la idea de que el hombre moderno siente de manera distinta y se siente embriagado y entusiasmado de manera diferente que un contemporáneo de Racine o Rousseau. Para éstos eran incompatibles la espontaneidad y la reflexividad del sentimiento; para Stendhal y sus héroes son inseparables; ninguna de sus pasiones es tan fuerte como el deseo de rendir constantemente a sí mismo cuentas de lo que ocurre en su interior. Esta conciencia significa, en relación con la literatura anterior, un cambio tan profundo como el realismo de Stendhal; y la superación de la psicología clásicorromántica es tan estrictamente una de las premisas de su arte como la abolición de la alternativa entre fuga romántica del mundo y fe antirromántica en el mundo.

Los caracteres de Balzac son más coherentes y menos contradictorios y problemáticos que los de Stendhal; significan, hasta cierto punto, un regreso a la psicología de la literatura clásica y romántica. Son monomaníacos dominados por una sola pasión, y en cada paso que dan, en cada palabra que pronuncian, parecen obedecer una orden. Pero es curioso que su verosimilitud no sufra bajo esta presión y que posean un grado de realidad más alto que las figuras de Stendhal, a pesar de que éstas, con sus antinomias, corresponden mucho más a nuestros conceptos psicológicos. Estamos, como siempre en Balzac, ante el misterio de un arte cuya influencia avasalladora, teniendo en cuenta el valor absolutamente desigual de sus elementos, es uno de los fenómenos más inexplicables de la historia de la literatura. Por otra parte, los caracteres de Balzac no son, ni mucho menos, tan sencillos como se acostumbraba a describirlos; su maniática unilateralidad está ligada frecuentemente con una riqueza extraordinaria de rasgos individuales. Son, probablemente, menos brillantes e "interesantes" que los héroes de Stendhal, pero dan la impresión de más vivos, más inconfundibles y más inolvidables que éstos.

Se ha llamado a Balzac el retratista de hombres por excelencia, y se ha atribuido el poder irresistible de su arte a la fuerza de su descripción de caracteres. Cuando

se habla de Balzac, efectivamente, se piensa ante todo en la selva humana de sus novelas, en la abundancia y variedad de las figuras que pone en movimiento; sin embargo, lo principal para él no es el aspecto psicológico. Cuando se intenta explicar el origen de su mundo, se ve uno obligado constantemente a referirse a su sociología y a hablar de los presupuestos materiales de su cosmos intelectual. Para él, en contraste con Stendhal, Dostoievski o Proust, hay algo más esencial e irreductible que la realidad espiritual. Un carácter no tiene, en su opinión, importancia intrínseca; se vuelve interesante y significativo sólo como agente de un grupo social y soporte de un conflicto entre intereses opuestos y condicionados por el elemento clasista. Balzac mismo habla siempre de sus figuras como de fenómenos naturales, y cuando quiere describir sus objetivos artísticos no habla nunca de la psicología que él emplea, sino sólo y siempre de la sociología, de la historia natural de la sociedad y de las funciones del individuo en la vida del cuerpo social. No es por ser "doctor en ciencias sociales", como se le ha llamado, por lo que se convierte en maestro de la novela social, sino por ser el fundador de la nueva idea del hombre, según la cual "el hombre existe sólo en relación con la sociedad". Así como partiendo de un hallazgo geológico se puede reconstruir todo un mundo, dice él en la *Recherche de l'absolu*, así también todo monumento cultural, toda vivienda, todo mosaico son la expresión de toda una sociedad. Todo es expresión y testimonio del proceso universal de la sociedad. Es un arrebato, un éxtasis, lo que arrastra a Balzac a la vista de esta causalidad social, de esta legalidad inevitable, la única apta para explicar el sentido del presente y resolver con ello el problema en torno al cual gira toda su obra. Pues la *Comédie humaine* debe su íntima unidad no a los encadenamientos de su acción ni a la reaparición de sus figuras, sino al predominio de la causalidad social y al hecho de que es, efectivamente, una única gran novela, es decir, la historia de la moderna sociedad francesa.

Balzac libera el género narrativo de las limitaciones

de la autobiografía y de la mera psicología, dentro de cuyos límites se había movido desde la segunda mitad del siglo XVIII. Rompe el marco de los destinos individuales, en el que tanto las novelas de Rousseau y Chateaubriand como las de Goethe y Stendhal estaban confinadas, y se emancipa del estilo de confesión del siglo XVIII, aunque, naturalmente, no puede desprenderse de un golpe de todo lo lírico y autobiográfico. Balzac encuentra su estilo de todas maneras sólo muy lentamente. Al principio sigue la literatura de moda de la Revolución, la Restauración y el Romanticismo, y conserva reminiscencias de la novela de pacotilla de sus predecesores hasta en su período de más completa madurez. Puede negar tan escasamente que el origen de su arte está en la mística novela de terror y en la melodramática novela de folletín, como en la romántica novela de amor e historia. Las obras de Pigault-Lebrun y Ducray-Duminil constituyen las premisas de su estilo tanto como las de Byron y Walter Scott [44]. No sólo Ferragus y Vautrin; también Montriveau y Rastignac están entre los rebeldes y proscritos del Romanticismo. No sólo las vidas de aventureros y criminales, sino también la vida burguesa tiene en él, como se ha notado, el carácter de una novela de terror [45]. La moderna sociedad burguesa, con sus políticos, burócratas, banqueros, especuladores, vividores, prostitutas y periodistas, le parece una pesadilla, la procesión implacable de una danza macabra. Concibe el capitalismo como una enfermedad de la sociedad y le preocupa durante algún tiempo la idea de tratarlo, desde el punto de vista médico, en una "Patología de la vida social" [46]. Diagnostica una hipertrofia de las apetencias de lucro y de poder y explica el mal por el egoísmo y la irreligiosidad de la época. Ve en todo consecuencias de la Revolución y remonta el origen de la disolución de las antiguas jerarquías, principalmente la monarquía, la Igle-

44 ANDRÉ LE BRETON: *Balzac*, 1905, pp. 70-73.
45 M. BARDÈCHE: *Balzac romancier*, p. 285.
46 BERNARD GUYON: *La pensée politique et sociale de Balzac*, 1947, p. 432.

sia y la familia, al individualismo, la libre concurrencia y la ambición desmedida e irrefrenable. Balzac describe con admirable agudeza el período de prosperidad en el que él se encuentra con su generación, y divisa las íntimas contradicciones fatales del sistema capitalista, pero presupone demasiado capricho en su aparición, y él mismo no cree realmente en la cura que prescribe. El oro, el *louis d'or* y la moneda de cinco francos, las acciones, el cambio, la lotería y los naipes son los dioses, los ídolos y los fetiches de la nueva sociedad. El becerro de oro se ha convertido en una realidad más tremenda que en el Antiguo Testamento, y los millones suenan en los oídos más tentadoramente que el grito de la mujer apocalíptica. Balzac considera que sus tragedias burguesas, aunque giran sólo en torno al oro, son mucho más crueles que el drama de los Atridas, y las palabras del moribundo Grandet a su hija: "Tú me darás cuenta de esto allá abajo", son efectivamente más horribles que los más sombríos tonos de la tragedia griega. Los números, las sumas y los balances son ahora las fórmulas de exorcismo y los oráculos de una nueva mitología, de un nuevo mundo mágico. Los millones surgen de la nada y desaparecen y se derriten nuevamente como los regalos de los malos espíritus en los cuentos. Balzac cae fácilmente en el estilo de los cuentos cuando trata del dinero. Le gusta representar el papel de los genios, que hacen regalos a los pobres, y huye gustosamente con sus héroes al romanticismo del soñar despierto. Pero nunca se engaña sobre el efecto final del oro, sobre la devastación a que conduce, sobre el envenenamiento de las relaciones humanas que tiene como consecuencia; en esto no le abandona nunca su sentido de la realidad.

La caza del oro y de la ganancia destruye la vida de familia, aleja a la mujer del marido, a la hija del padre, al hermano del hermano, convierte el matrimonio en una comunidad de intereses, el amor en un negocio y ata las víctimas unas a otras con las cadenas de la esclavitud. No puede imaginarse nada más siniestro que los lazos que unen al viejo Grandet con su hija, la heredera de

su fortuna, o que las características de los Grandet, que aparecen en Eugenia tan pronto como se convierte en señora de la casa. No hay nada más horrible que este poder de la naturaleza, de la materia sobre las almas. El oro aleja a los humanos de sí mismos, destruye los ideales, pervierte los talentos, prostituye a los artistas, poetas y estudiosos, convierte a los genios en criminales y torna a los que nacieron para ser jefes en aventureros y oportunistas. La clase social que es más responsable del carácter implacable de la economía dineraria y que obtiene de ella mayor provecho es, naturalmente, la burguesía. Pero en la salvaje y brutal lucha por la existencia que ella desencadena participan la aristocracia, que es la víctima más ensangrentada, lo mismo que las demás clases de la sociedad. Sin embargo, Balzac no encuentra otra salida a la anarquía del presente que la renovación de esta aristocracia, su educación en el racionalismo y el realismo de la burguesía y la apertura de sus filas a los talentos que ascienden de estratos inferiores. Es un defensor entusiasta de las clases feudales, admira los ideales intelectuales y morales de que ellas son encarnación, y lamenta su decadencia, pero describe su degeneración con la objetividad más implacable, y sobre todo su deferencia para con los ricachos de la burguesía. El esnobismo de Balzac produce siempre una impresión penosa, pero sus cabriolas políticas son totalmente inofensivas, porque aun cuando abraza tan celosamente la causa de la aristocracia, no es aristócrata, sin embargo, y, como se ha señalado con razón, esto constituye una diferencia fundamental [47]. Su aristocratismo es una construcción especulativa; no proviene ni del corazón ni del instinto.

Balzac es no sólo un escritor absolutamente burgués, en el que todo lo espontáneo tiene sus raíces en el sentido de la vida propio de su clase, sino que es al mismo tiempo el más eficaz apologista de la burguesía, y no oculta su admiración por las conquistas de esta clase.

47 V. GRIB: *Balzac*, en "Critics Group Series", núm. 5, 1937, página 76

Está simplemente lleno de un miedo histérico, y barrunta por todas partes desorden y revolución. Lucha contra todo lo que amenace la estabilidad de la situación existente y defiende todo lo que parece asegurarla. Ve en la monarquía y en la Iglesia Católica el baluarte más seguro contra la anarquía y el caos; el feudalismo es para él simplemente el sistema que resulta de la hegemonía de estos poderes. No tiene nada que ver con las formas que la monarquía, la Iglesia y la nobleza han adoptado desde la Revolución, sino sólo con los ideales que ellas representan, y combate la democracia y el liberalismo simplemente porque sabe que toda la estructura de las jerarquías se derrumbará una vez que se la comience a criticar. Opina que "un poder sujeto a discusión no existe".

La igualdad es una quimera irrealizable; nadie en el mundo la ha hecho realidad. Así como toda comunidad, sobre todo la familia, descansa en la autoridad, toda la sociedad debe también ser construida sobre el principio de autoridad. Los demócratas y los socialistas son soñadores extraños al mundo, y esto no sólo es verdad porque creen en la libertad y la igualdad, sino también porque idealizan desatinadamente al pueblo y al proletariado. Los hombres, sin embargo, son todos iguales fundamentalmente; todos se preocupan por sus ventajas y persiguen sólo sus propios intereses. La sociedad está totalmente dominada por la lógica de la lucha de clases; la guerra entre ricos y pobres, fuertes y débiles, privilegiados y desposeídos, no tiene límites. "Todo poder tiende a la propia conservación" *(Le Médecin de campagne)*, y toda clase oprimida, a la destrucción de su opresor; éstos son hechos inalterables. Pero Balzac no sólo está familiarizado ya con los conceptos de la lucha de clases, sino que está también en posesión del método de desenmascaramiento del materialismo histórico. "Se envía a galeras a un criminal —dice Vautrin en las *Illusions perdues*—, mientras a un hombre que arruina a muchas familias por medio de la quiebra fraudulenta se le imponen un par de meses... Los jueces que sentencian al ladrón guardan las barreras entre ricos y pobres..., saben, desde luego, que el hombre que provoca una bancarrota origina, a lo sumo, un desplazamiento en la distribución de la riqueza".

Pero la diferencia fundamental entre Balzac y Marx está en que el escritor de la *Comédie humaine* juzga la lucha del proletariado exactamente igual a la de las otras clases, es decir, como una lucha por ventajas y privilegios, y Marx, por el contrario, ve en la lucha del proletariado por el poder y en su victoria el comienzo de una nueva era en la historia del mundo, la realización de sus ideales y de una situación definitiva [48]. Balzac descubre antes que Marx, y por cierto en forma también definitiva para éste, la naturaleza ideológica de todo pensamiento. "Las virtudes comienzan con el bienestar", dice en la *Rabouilleuse*. Y en las *Illusions perdues* Vautrin habla del "lujo de la conducta honrada", que uno puede permitirse sólo cuando ha alcanzado la posición que le corresponde y la fortuna apropiada a ella.

En su *Essai sur la situation du parti royaliste* (1832) se refiere ya Balzac al proceso de formación de las ideologías. "Las revoluciones se realizan —afirma— primero en las cosas materiales y en los intereses, después se extienden a las ideas y, finalmente, se transforman en principios". La conexión material y esencial entre el pensamiento y la dialéctica y la conciencia la descubre ya Balzac en *Louis Lambert*, cuyo héroe, como él observa, es cada vez más consciente, después del espiritualismo de su juventud, de la contextura material de todo pensamiento. Evidentemente, no fue una coincidencia que Balzac y Hegel reconocieran casi simultáneamente la estructura dialéctica de la historia. La economía capitalista y la burguesía moderna estaban llenas de contradicciones y expresaban el condicionamiento antitético del desarrollo histórico más claramente que las culturas anteriores. Pero los fundamentos materiales de la sociedad burguesa no sólo eran intrínsecamente más transparentes que los del feudalismo, sino que también la nueva clase

[48] MARIE BOR: *Balzac contre Balzac*, 1933, p. 38.

superior ponía mucho menos empeño que la antigua en disfrazar ideológicamente las premisas económicas de su predominio. De todas maneras su ideología era todavía demasiado joven para ser capaz de ocultar su origen.

El rasgo predominante en la concepción del mundo propia de Balzac es su realismo, su observación sobria y desilusionada de las cosas. Su materialismo histórico y su teoría de las ideologías son sólo objetivaciones de su sentido de la realidad. Balzac mantiene su punto de vista realista y crítico incluso ante aquellos fenómenos a los que está ligado por el sentimiento. Así, a pesar de su actitud conservadora, acentúa la irresistibilidad del desarrollo que ha conducido a la moderna sociedad burguesa capitalista y no cae nunca en el provincianismo de los idealistas al juzgar la cultura técnica. Su actitud ante la moderna industria como nuevo poder unificador del mundo es totalmente positiva [49]. Admira la moderna metrópoli con sus valores, su dinamismo y su ímpetu. París le encanta; lo ama a pesar de sus vicios, e incluso tal vez precisamente por la monstruosidad de ellos. Cuando habla del *grand chancre fumeux, étalé sur les bords de la Seine,* delata en cada palabra la fascinación que se esconde detrás de su violenta expresión. El mito de París como nueva Babilonia, la ciudad de las luces nocturnas y de los paraísos secretos, el hogar de Baudelaire y Verlaine, Constantin Guys y Toulouse-Lautrec, el mito del París peligroso, tentador e irresistible, tiene su origen en las *Illusions perdues*, la *Histoire des Treize* y *Père Goriot.* Balzac es, sobre todo, el primer escritor que habla con entusiasmo de una moderna metrópoli y que encuentra agrado en una instalación industrial. A nadie se le ha ocurrido antes de él hablar de una instalación semejante en un paisaje de un valle como de *délicieuses fabriques* [50]. Esta admiración por la vida moderna y creadora, aunque sin compasión, es la compensación de su

[49] E. BUTTKE: *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus*, 1932, p. 28.
[50] BALZAC: *Correspondance,* 1876, I, p. 433.

pesimismo, el brote de su esperanza y su confianza en el futuro. Sabe que no hay camino de regreso a la existencia patriarcal e idílica de la pequeña ciudad y de la aldea; pero sabe también que esta existencia no fue en modo alguno tan romántica y poética como se la suele describir, y que su "naturalidad" no significa otra cosa que ignorancia, enfermedad y pobreza *(Le Médecin de campagne, Le Curé de village).* A pesar de su propia inclinación novelesca, Balzac es completamente ajeno al "misticismo social" del Romanticismo [51], y en lo que se refiere en particular a la "pureza de costumbres" y la "inocencia" de los campesinos no se hace ilusiones en absoluto. Juzga las propiedades buenas y malas del pueblo con la misma objetividad que las virtudes y los vicios de la aristocracia, y su relación con las masas es tan poco dogmática y tan llena de contradicciones como su mezcla de amor y odio a la burguesía.

Balzac es, sin quererlo ni saberlo, un escritor revolucionario. Sus verdaderas simpatías están con los rebeldes y los nihilistas. La mayoría de sus contemporáneos reconocen la poca confianza que merece desde el punto de vista político; saben que, en el fondo, es un anarquista que se siente solidario siempre con los enemigos de la sociedad, los descarriados y los desarraigados. Louis Veuillot observa que defiende el trono y el altar de tal modo que los enemigos de estas instituciones no podrían deberle sino agradecimiento [52]. Alfred Nettement escribe en la *Gazette de France* (febrero 1836) que Balzac quería vengarse en la sociedad de todas las injurias que había sufrido en su juventud, y que su glorificación de las naturalezas antisociales no es otra cosa que esta venganza. Charles Weiss señala en sus recuerdos (octubre 1833) que Balzac se presentaba como legitimista, pero hablaba siempre como un liberal. Víctor Hugo afirma que, lo quisiera o no, pertenecía a la raza de los escritores revo-

[51] ERNEST SEILLIÈRE: *Balzac et la morale romantique*, 1922, página 61.
[52] ANDRÉ BELLESSORT: *Balzac et son oeuvre*, 1924, p. 175.

lucionarios y que en sus obras se revelaba el corazón de un auténtico demócrata. Zola, finalmente, establece la contradicción entre los elementos manifiestos y latentes de su concepción del mundo, y señala, anticipándose a la interpretación marxista, que el talento de un escritor puede muy bien estar en contradicción con sus convicciones.

Pero el primero que descubre y define el auténtico sentido de este antagonismo es Engels. El es el primero en tratar de manera científicamente desarrollable la contradicción entre las opiniones políticas y las creaciones artísticas del escritor, y formula con ello uno de los principios más importantes para la investigación de toda la sociología del arte. Desde entonces es evidente que el progresismo artístico y el conservadurismo político se concilian muy bien, y que todo artista honrado que describe la realidad fiel y sinceramente ejerce una influencia ilustradora y liberadora. Tal artista ayuda inconscientemente a deshacer todo convencionalismo y todo tópico, todo *tabú* y todo dogma en los que se apoya la ideología de los elementos reaccionarios y antiliberales. Engels escribe en el año 1888, en una carta que se ha hecho famosa, a un tal Miss Harkness, entre otras cosas, lo siguiente:

"El realismo de que yo hablo puede manifestarse incluso a pesar de las opiniones del autor... Balzac, a quien yo tengo por un maestro del realismo mucho más grande que todos los Zolas del pasado, del presente y el futuro, nos da en la *Comédie humaine* una historia maravillosamente realista de la "sociedad" francesa, en la que, a manera de crónica, casi año por año, desde 1816 hasta 1848, describe los ataques siempre crecientes de la burguesía triunfante contra la sociedad aristócrata, que se reconstituyó después de 1815 y, hasta donde pudo, levantó la bandera de la *vieille politesse française*. Describe cómo los últimos restos de esta sociedad, modelo para él, sucumbieron a los asaltos de los advenedizos vulgares y adinerados, o fueron corrompidos por ellos... Cierto que Balzac era políticamente legitimista; su gran

obra es una constante elegía por la caída inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías están en la clase que está condenada a la extinción. Pero, a pesar de todo esto, su sátira no es nunca más aguda, su ironía no es nunca más amarga que cuando pone en movimiento precisamente a los hombres y mujeres con los que simpatiza más profundamente: los nobles... Que Balzac se viera obligado a obrar contra sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que viera la necesidad de la caída de sus favoritos, los nobles, y los describiera como gentes que no merecen un destino mejor, y que viera los verdaderos hombres del futuro precisamente donde en aquel momento dado había que encontrarlos solamente, lo considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y uno de los rasgos más magníficos del viejo Balzac"[53].

Balzac es un naturalista que se concentra en el enriquecimiento y diferenciación de sus vivencias. Pero, si se entiende por naturalismo la nivelación absoluta de todos los datos de la realidad, el mismo criterio de verdad en todas las partes de la obra de un artista, entonces se dudará en llamarle naturalista. Pues se debe más bien hacer constar que su fantasía romántica y su inclinación al melodrama le empujan constantemente, y que con frecuencia escoge no sólo los caracteres más excéntricos y las situaciones más inverosímiles, sino que construye también los escenarios de sus historias de tal manera, que es imposible imaginarlos en concreto y que sólo por el color y las notas de la descripción contribuyen al efecto que se pretende lograr sobre el ánimo. Clasificar a Balzac como naturalista pura y simplemente puede conducir solamente a desilusiones. No tiene sentido ni objeto compararlo como psicólogo o pintor de ambiente con los maestros de la novela naturalista posterior, con Flaubert o Maupassant, por ejemplo. Si no se quiere disfrutar su

[53] KARL MARX-FRIEDRICH ENGELS: *Über Kunst und Literatur*, ed. por I. K. Luppol, 1937, pp. 53 s. También en "International Literature", julio de 1933, núm. 3, p. 114.

obra como descripciones de la realidad y simultáneamente como las visiones más audaces y violentas, y se espera de él algo distinto de la mezcla confusa de estos elementos, nunca se encariñará uno con él. El arte de Balzac está dominado por el apasionado deseo de entregarse a la vida, pero debe relativamente poco a la observación directa: la mayor parte es inventado, discutido, reelaborado en el sentimiento.

Toda obra de arte, incluso la más naturalista, es una idealización de la realidad, una leyenda, una especie de utopía. Aceptamos, incluso en el estilo más anticonvencionalista, ciertas características, como, por ejemplo, los colores claros y las manchas sin contorno de la pintura impresionista, o el carácter incoherente e inconsecuente de la novela moderna, admitiéndolos de antemano como verdaderos y apropiados. Pero la descripción que Balzac hace de la realidad es todavía más caprichosa que la de la mayoría de los naturalistas. Despierta la impresión de fidelidad a la vida principalmente por el despotismo con que somete a los lectores a su humor y por la microcósmica totalidad de su mundo ficticio, que excluye de antemano la competencia de la realidad empírica. Sus figuras y escenarios parecen tan auténticos no porque los rasgos particulares con que son descritos correspondan a la experiencia real, sino porque están dibujados tan aguda y circunstancialmente como si hubieran sido observados y copiados de la realidad. Tenemos la sensación de estar ante una realidad compacta porque los elementos individuales de este microcosmos están unidos entre sí de manera inseparable, porque las figuras son inimaginables sin su dintorno, los caracteres sin su constitución física y los cuerpos sin los objetos de que están rodeados.

Las obras de arte clásico están separadas del mundo exterior y están unas junto a otras en estricto aislamiento dentro de su propia esfera estética. Todo naturalismo, es decir, toda dependencia evidente de un modelo, rompe la inmanencia de esta esfera, y toda forma cíclica que reúne en sí distintas representaciones artísticas anula la autocracia de la obra de arte individual. La mayoría de las creaciones del arte medieval han surgido como tales composiciones aditivas, abarcando en sí varias unidades independientes. La épica caballeresca y las novelas de aventuras, con sus historias ensartadas de manera inacabable y sus figuras en parte repetidas, pertenecen a esta categoría lo mismo que los ciclos pictóricos de la pintura medieval y los innumerables episodios de los Misterios. Cuando Balzac descubrió su sistema y cayó en la idea de la *Comédie humaine* como un marco que abarca las distintas novelas, regresó propiamente a este método medieval de composición y se apropió una forma para la que la autarquía y la unidad cristalina de la obra de arte clásico habían perdido su sentido y su valor. Pero ¿cómo volvió Balzac a esta forma "medieval"? ¿Cómo pudo sobre todo actualizarla a mediados del siglo XIX? El método artístico medieval estaba totalmente desplazado por el clasicismo del Renacimiento, por su idea de la unidad y de la subordinación. Mientras este clasicismo estuvo vivo, la composición cíclica no pudo nunca ponerse en vigor; pero el clasicismo tuvo vida sólo mientras se creyó poder dominar la realidad material. El predominio del arte clásico cesa con la aparición del sentimiento de dependencia de las condiciones materiales de la vida. También en este aspecto los románticos son predecesores de Balzac.

Zola, Wagner y Proust señalan las etapas posteriores de esta evolución y ponen cada vez más en vigor la tendencia al estilo cíclico, enciclopédico y abarcador del mundo, en contraste con el principio de unidad y selección. El artista moderno quiere participar en una vida que aparentemente es inagotable y que no puede reducirse a una simple obra. Sólo puede expresar la grandeza por el contorno, y la fuerza por la carencia de límites. Proust era a todas luces consciente de su relación con la forma cíclica de Wagner y Balzac. "El músico (o sea, Wagner) —escribe él— siente inevitablemente la misma embriaguez que Balzac cuando miraba sus creaciones con ojos de extraño y al mismo tiempo con ojos de padre... El observó entonces que serían mucho más bellas unidas

en un ciclo mediante figuras repetidas, y añadió a su obra una pincelada, la última, la más sublime..., una unidad suplementaria, pero en modo alguno artificial... Una unidad que no había sido reconocida, pero que por ello era tanto más real, tanto más vital..."[54].

De las dos mil figuras de la *Comédie humaine*, cuatrocientas sesenta se repiten en varias novelas. Henry de Marsay, por ejemplo, aparece en veinticinco obras distintas, y sólo en *Splendeurs et misères des courtisanes* aparecen ciento cincuenta figuras que desempeñan también en otras partes del ciclo un papel más o menos importante[55]. Todas estas figuras son más amplias y más ricas de contenido que cada una de las obras individuales, y tenemos la sensación de que Balzac no nos cuenta de ellas todo lo que sabe y podría contarnos. Cuando una vez se preguntó a Ibsen por qué había dado un nombre que sonaba tan extraño a la heroína de su *Casa de muñecas,* contestó que había tomado el nombre de su abuela, que era italiana. Realmente se llamaba Eleonora, pero en su niñez se la llamaba cariñosamente Nora. A la objeción de que todo esto no tenía nada que ver propiamente con la obra, contestaba sorprendido: "Pero los hechos son siempre hechos". Thomas Mann tiene toda la razón al decir que Ibsen pertenece a la misma categoría que los otros dos grandes ingenios teatrales del siglo XIX, Zola y Wagner[56]. También en él la obra aislada ha perdido la finalidad microcósmica de la forma clásica. Hay un número extraordinario de anécdotas como las de Ibsen referentes a la relación de Balzac con sus personajes. La más conocida es el incidente con Jules Sandeau, quien le hablaba de su hermana enferma, y al que interrumpió con estas palabras: "Todo eso está muy bien, pero volvamos a la realidad: ¿Con quién casamos a Eugenia Grandet?" O la pregunta con que sorprendió a un amigo suyo: "¿Sabes con quién se va a casar Félix de Vandeville? Con una De Grandville. ¡No digas que no es un buen partido!" Pero la anécdota más bella y característica de todas es la de Hofmannsthal, en la que se hace decir a Balzac en una imaginaria conversación: "Mi Vautrin la considera (la *Venice Preserved*, de Otway) la obra más bella de todas. Yo doy gran valor al juicio de un hombre como éste"[57]. La existencia real de sus personajes fuera de las obras es para Balzac una realidad tan natural y evidente, que podía decir de antemano lo que Vautrin, Marsay o Rastignac pensaban o hubieran pensado de cualquier obra o libro. La trascendencia de la esfera de la obra llega en Balzac a tal extremo, que con frecuencia alude en la *Comédie humaine* a personajes que no aparecen en la novela en cuestión, y cita los títulos de ciertas partes de la obra total simplemente como referencias eruditas.

Es sabido cuánto le gustaba a Paul Bourget hojear en el *Répertoire* de la *Comédie humaine*, este "¿quién es quién?" de las figuras de Balzac[58]. Su afición es considerada hoy precisamente como credencial de un auténtico balzacista; pero de todas maneras es signo de la comprensión de la naturaleza de la *Comédie humaine* como ligada a la vida real, sólo en parte concebida según la estética, y sólo en parte operante según ella. Balzac representa un momento huidizo de la evolución artística que va de lo artístico de la literatura clásica y romántica al esteticismo de Flaubert y Baudelaire; es la hora breve de un arte dedicado por completo a los problemas de la vida del momento. No hay en el siglo XIX un escritor que esté más lejos que Balzac de *l'art pour l'art* ni haya tenido menos que ver con el purismo estético. Nunca se disfrutarán las obras de Balzac tranquilamente y con plena conciencia si uno no se aviene de antemano con el hecho de que son una mezcla desequilibrada y en parte cruda que apenas si tienen nada que ver con los

54 MARCEL PROUST: *La prisonnière,* I.
55 E. PRESTON: *Recherches sur la technique de Balzac,* 1926, páginas 5 y 222.
56 THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages,* 1930, pp. 273 ss.

57 HUGO VON HOFMANNSTHAL: *Unterhaltungen über literarische Gegenstände*, 1904, p. 40.
58 A. CERFBERR-J. CHRISTOPHE: *Répertoire de la Comédie Humaine*, 1887.

principios clásicos del "nada más y nada menos" y la traslación de los datos de la realidad a un mismo plano. La obra de arte como conjunto es siempre *una ficción*; incluso las creaciones más completas del arte están llenas de elementos caóticos y dispares, pero las obras de Balzac son simplemente el ejemplo clásico de la evasión de los mandamientos de todas las reglas estéticas. Si se toman como patrón las obras clásicas, se encontrarán en ellas las transgresiones más flagrantes de los mandamientos más liberales del arte. Aun estando bajo su hechizo, cuando arden todavía en el alma las furias autodestructivas de sus figuras, la tormenta de las escenas y las terribles palabras de sus rebeldes y desesperados, hay que admitir que en estas obras está "equivocado" casi todo lo racionalmente analizable. Hay que admitir que Balzac no puede ni componer ni desarrollar limpiamente una acción, que con frecuencia sus caracteres están compuestos tan borrosamente y son tan heterogéneos como sus ambientes y escenarios, que su naturalismo no es sólo incompleto, sino también incorrecto, que su psicología a veces no sólo es inverosímil, sino también torpe y sumaria. Y, sobre todo, no debe ocultarse que junto a estas deficiencias hay también atroces faltas de gusto; que nuestro autor carece de toda autocrítica y que para él cualquier medio es bueno para sorprender y subyugar al lector; que ya no posee nada de la cultura del siglo XVIII, de su discreción, de su carácter accesorio, elegante y frívolo; que su gusto está a la altura del público de la novela de folletín, y por cierto de la peor; que para él nada resulta demasiado recargado, exagerado ni amanerado; que es incapaz de expresar sin énfasis y sin superlativos cualquier cosa que le afecte cordialmente; que tiene la boca siempre llena, que es fanfarrón y mareante, que es un charlatán aborrecible cuando quiere darse aires de erudito y filósofo, y que, como pensador, lo es más grande cuando menos lo piensa, cuando piensa y razona espontáneamente de su sentido de la vida según sus intereses personales y su situación histórica.

Pero lo que causa un efecto más desastroso es la falta de gusto de su estilo: su confuso torrente de palabras, su burda solemnidad, sus metáforas afectadas y pomposas, su entusiasmo siempre ardiente y su emoción que quiere ser siempre sublime. Ni siquiera sus diálogos son impecables; también en ellos hay pasajes muertos y notas que "disuenan" como si se cantara desentonando. Es bien conocido el razonamiento con que Taine intenta explicar y justificar las peculiaridades estilísticas de Balzac. Hace notar que hay en literatura diversos modos de expresión, todos igualmente válidos, y acentúa que el autor de la *Comédie humaine* no se dirige precisamente al público de los salones de los siglos XVII y XVIII, a un público sensible a las más leves indicaciones en vez de a los colores chillones y las notas estridentes, sino que, por el contrario, escribe para gente a la que impresiona la novedad, lo sensacional y lo exagerado, es decir, para los lectores de la novela de folletín [59]. Este es indudablemente un ejemplo espléndido de crítica literaria sociológica; porque si muchos escritores de la generación de Balzac evitaron sus yerros estilísticos, pocos fueron tan íntimamente ensalzados en su propio tiempo como él. ¿Pero no se debe más bien, en vez de disculpar las debilidades de Balzac, intentar explicar la contigüidad inmediata en él de lo grandioso y lo mediocre? ¿Y no se debe aducir, sobre todo como explicación sociológica, que las peculiaridades de su estilo se deben principalmente a que él era un plebeyo y constituía la expresión intelectual de la nueva burguesía, relativamente inculta pero extraordinariamente activa y eficaz?

Se ha señalado repetidamente que Balzac pinta en sus obras mucho más el retrato de la generación siguiente que el de la suya propia, y que sus *nouveaux riches* y sus *parvenus*, sus especuladores y sus vividores, sus artistas y sus *cocottes* son más característicos del Segundo Imperio que de la Monarquía de Julio. Aquí, efectivamente, parece que la vida ha imitado al arte. Balzac es uno de

59 TAINE: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 1865, páginas 104-13.

los profetas literarios en los que la visión era más fuerte que la observación. "Profeta" y "visionario" son naturalmente sólo simples palabras de perplejidad que disimulan nuestra desorientación ante un arte cuyo mágico efecto parece crecer con cada deficiencia. Pero ¿qué otra cosa puede decirse si no de una obra como, por ejemplo, *Chef d'oeuvre inconnu*, que combina la más profunda penetración en el sentido de la vida y del presente con una increíble ingenuidad? Frenhofer, se dice en ella, es el discípulo más grande de Mabuse, el único al que el maestro ha transmitido su arte de infundir la vida en las figuras pintadas. Trabaja hace diez años en una obra, el retrato de una mujer, en la que lucha por lograr el objetivo más alto de todo arte: por el secreto de Pygmalión. Se siente cada día más cerca de la meta; sin embargo, siempre hay algo invencible, insoluble e inasequible. Cree que es la realidad la que lo retiene, que no ha encontrado todavía el modelo justo. Entonces Poussin, en su entusiasmo por el arte, le lleva un día su amante, que se supone tiene el cuerpo más perfecto que se ha pintado nunca. Frenhofer se arrebata ante la belleza de la muchacha. Sin embargo, sus ojos resbalan por el joven cuerpo y retornan al cuadro inacabado e inacabable. La realidad ya no lo retiene, ha matado la vida dentro de sí. Pero el cuadro, la obra de su vida, que él, más celoso que Poussin de su amante, no ha querido hasta ahora revelar a ojos extraños, el cuadro no contiene más que un incomprensible barullo de confusas líneas y manchas que él ha pintado y amontonado unas sobre otras en el curso de los años, y bajo las cuales sólo son discernibles las formas de unas piernas perfectamente modeladas. Balzac previó el destino del arte del pasado siglo y lo describió artísticamente de manera insuperable. Conoció las consecuencias de su extrañamiento de la vida y del público, y comprendió mejor que el más erudito y el más genial de sus contemporáneos el esteticismo, el nihilismo, el peligro de autodestrucción que lo amenazaba y que en el Segundo Imperio había de convertirse en una terrible realidad.

2

EL SEGUNDO IMPERIO

Los románticos eran conscientes por completo de la pérdida de prestigio que el escritor había sufrido desde la Revolución, y buscaban refugio contra el público hostil en el individualismo. Su sentimiento de desarraigo se manifestaba en un exasperado ánimo de lucha; sin embargo, no consideraban desesperada ni mucho menos su lucha contra la sociedad. Los escritores de la generación de 1830 fueron los primeros en perder la acometividad de sus predecesores y comenzaron a resignarse con su aislamiento; su protesta se limitaba a acentuar la diferencia entre ellos y el público al que servían. Los escritores de la generación siguiente llegaron a tal punto en su orgullo, que renunciaron a esta pública manifestación de independencia y se envolvieron en el velo de su ostentosa impersonalidad e insensibilidad. Su reserva, empero, era completamente distinta de la objetividad de los siglos XVII y XVIII. Los escritores de la época clásica querían distraer a sus lectores, instruirlos o conversar con ellos sobre determinados problemas de la vida. Desde el Romanticismo, por el contrario, la literatura pasa, de ser una distracción o una charla entre autor y público, a ser una autorrevelación y una autoglorificación del autor. Por consiguiente, cuando Flaubert y los parnasianos intentan disimular sus sentimientos personales, su reserva no significa en modo alguno un regreso al espíritu de la literatura prerromántica, antes bien representa la forma más vanidosa y arrogante del individualismo, un individualismo al que ni siquiera le parece que merezca la pena descubrirse.

El año 1848 y sus consecuencias alejaron totalmente del público a los verdaderos artistas. También ahora, como

en 1789 y en 1830, a la Revolución siguió un período de la máxima actividad y productividad intelectual, y finalizó, como las revoluciones anteriores, con la derrota definitiva de la democracia y de la libertad intelectual. La victoria de la reacción estuvo acompañada de una increíble pérdida de nivel en el pensamiento y de un embrutecimiento absoluto del gusto. La conspiración de la burguesía contra la Revolución, el calificar de alta traición la lucha de clases que enfrentaba en dos campos a la sociedad, pacífica en sí [60], la supresión de la libertad de prensa, la creación de la nueva burocracia como el sostén más seguro del régimen y el establecimiento del Estado policíaco como el juez más competente en todas las cuestiones de moral y de gusto, produjeron en la cultura de Francia una fisura como no había conocido ninguna otra época. Este fue, pues, el principio de aquella contradicción entre mojigatería y rebeldía que hoy todavía sigue sin resolver y aquella oposición del Estado que convirtió a una parte de la intelectualidad en elemento de desmoralización.

El socialismo cayó sin resistencia, víctima del "orden" restaurado. En los diez primeros años que siguen al golpe de Estado no hay en Francia ningún movimiento obrero digno de mención. El proletariado está agotado, intimidado, confuso; sus uniones han sido disueltas, sus dirigentes, recluidos, expulsados o reducidos al silencio [61]. Las elecciones de 1863, que traen consigo un considerable aumento de la oposición, anuncian los primeros signos de un cambio. Los trabajadores se agrupan de nuevo en asociaciones, las huelgas se multiplican y Napoleón III se ve obligado a hacer constantemente nuevas concesiones. Sin embargo, el socialismo no hubiera alcanzado sus objetivos en mucho tiempo si no hubiera encontrado una ayuda involuntaria en la alta burguesía liberal, que veía en el cesarismo de Napoleón un peligro para su propio

60 Cf. el discurso de Tocqueville en la Asamblea Nacional, cit. por PAUL LOUIS: *Histoire du socialisme en France*, 3.ª ed., 1936, p. 191.
61 *Ibid.*, pp. 200 s.

poder. En estas íntimas contradicciones del régimen está la explicación del desarrollo político después de 1860, de la caída del gobierno autoritario y de la decadencia del Imperio [62]. El dominio de Napoleón III se apoyaba en el capital financiero y en la gran industria; el ejército era muy útil en la lucha contra el proletariado, pero contra la burguesía era tanto más inútil cuanto que sólo podía existir gracias al favor de esta clase. El Segundo Imperio es inconcebible sin el auge económico con el que coincidió. Su fuerza y su justificación estaban en la riqueza de sus ciudadanos, en los nuevos descubrimientos técnicos, en la construcción de ferrocarriles y vías fluviales, en la ampliación y aceleración del tráfico de mercancías y en la difusión y creciente flexibilidad del sistema de créditos. Durante la Monarquía de Julio era todavía la política la que atraía a los jóvenes talentos en su mayoría; ahora es la economía la que absorbe a los mejores hombres. Francia se vuelve capitalista no sólo en las circunstancias latentes, sino también en las formas manifiestas de su cultura. Es verdad que el capitalismo y el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por primera vez ejercen su influencia en todos los ámbitos, y la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana. La demanda de artículos de lujo y, sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grandes y más generales que nunca.

El burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda, en la que el *demi-monde*, las actrices y los forasteros desempeñan un papel inaudito hasta entonces. La disolución del *ancien régime* entra en

62 *Ibid.*, p. 197.

su estadio final, y, con la desaparición de los últimos representantes de la antigua buena sociedad, la cultura francesa sufre una crisis más grave que cuando padeció su primera conmoción. En el arte, sobre todo en la arquitectura y en la decoración de interiores, nunca había imperado tanto el mal gusto como ahora. Para los nuevos adinerados, que son lo bastante ricos para querer brillar, pero no lo bastante antiguos para brillar sin ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo. No hacen distinción alguna en los medios, en la aplicación de materiales verdaderos ni falsos, ni en los estilos, que acoplan y mezclan. Renacimiento y barroco son para ellos sólo un medio para un fin, como mármol y ónix, terciopelo y seda, espejo y cristal. Imitan los palacios romanos y los castillos del Loira, los atrios pompeyanos y los salones barrocos, el mobiliario de los ebanistas Luis XV y las tapicerías de las manufacturas Luis XVI. París adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáno; el mármol, sólo escayola; la piedra, sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de *parvenue* de la sociedad dominante. París se convierte otra vez en capital de Europa, pero no en centro del arte y la cultura, como antes, sino en metrópoli del placer, en ciudad de la ópera, de la opereta, del baile, de los bulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones mundiales y los placeres corrientes y baratos.

El Segundo Imperio es el período clásico del eclecticismo, un período sin estilo propio en la arquitectura y las artes industriales, y sin unidad estilística en la pintura. Surgen nuevos teatros, hoteles, palacios para alquilar, cuarteles, almacenes, mercados; surgen avenidas y paseos de circunvalación. París es casi reconstruido por Haussmann. Sin embargo, todo esto, si se excluyen el principio de espaciosidad y el comienzo de la construcción con hierro, da la impresión de carecer de toda idea

original arquitectónica. Naturalmente, también en épocas precedentes existieron distintos estilos simultáneos que rivalizaban, y también la discrepancia entre un estilo históricamente importante, que no correspondía al gusto de las clases preponderantes, y otro de menos valor, insignificante históricamente pero popular, era un fenómeno bien conocido hacía tiempo. Sin embargo, nunca encontraron las tendencias artísticamente importantes tan escaso eco en los contemporáneos como ahora, y en ninguna otra época percibimos tan agudamente como en ésta que toda historia del arte y la literatura que hable sólo de los fenómenos de valor estético e importancia histórica da una imagen incompleta de la auténtica vida artística del período; en otras palabras, que la historia de las tendencias progresistas orientadas al futuro, y la de las tendencias predominantes en virtud de su éxito y su influencia momentáneos, se refieren a dos series de hechos completamente divergentes. Un Octavio Feuillet o un Paul Baudry, que en nuestros libros de texto ocupan diez líneas, alcanzan en la conciencia del público contemporáneo incomparablemente más espacio que Flaubert o Courbet, a los que nosotros dedicamos muchas páginas. La vida artística del Segundo Imperio está dominada por una producción fácil y placentera, destinada a la cómoda y mentalmente perezosa burguesía. La burguesía, que hace surgir la pretenciosa arquitectura de la época, basada en los modelos más grandiosos, pero habitualmente vacía e inorgánica, y que llena sus viviendas con los artículos pseudohistóricos más caros, pero completamente superfluos con frecuencia, fomenta una pintura que no es otra cosa que una agradable decoración para las paredes, una literatura que no es más que una diversión apacible, una música que es fácil e insinuante, y un drama que celebra su triunfo con los trucos de la *pièce bien faite*. El gusto malo, incierto y fácil de contentar se pone de moda, y el arte verdadero se convierte en posesión de una pequeña capa de conocedores, que no está en condiciones de ofrecer a los artistas una compensación adecuada a sus obras.

El naturalismo, que contiene en germen toda la evolución posterior y puede reclamar como suyas las creaciones artísticas más importantes del siglo, es el arte de la oposición, es decir, el estilo de una reducida minoría tanto entre los artistas como entre el público. Es objeto de un ataque concentrado por parte de la Academia, de la Universidad y de la crítica; en suma, de todos los círculos oficiales e influyentes. Y la hostilidad se agudiza tan pronto como los objetivos y principios del movimiento se hacen más precisos, y el llamado "realismo" se desarrolla convirtiéndose en el "naturalismo". Semejante separación de ambas fases, cuyas fronteras en realidad son borrosas, demuestra ser inútil por completo desde un punto de vista práctico, cuando no justamente desconcertante. De cualquier manera, es más conveniente denominar naturalismo a la totalidad del movimiento artístico en cuestión y reservar el concepto de realismo para la filosofía opuesta al Romanticismo y a su idealismo. El naturalismo como estilo artístico y el realismo como actitud filosófica son completamente inequívocos, mientras la distinción entre un naturalismo y un realismo en el arte no hace más que complicar la cuestión y colocarnos ante un falso problema. Por otra parte, con el concepto de "realismo" queda mucho más acentuada la oposición al Romanticismo. De lo contrario, tanto el hecho de que estemos tratando aquí de la continuación directa de la intención artística del Romanticismo, como la circunstancia de que el naturalismo represente mucho más una lucha constante contra el espíritu del Romanticismo que un triunfo sobre él, quedarían desatendidos. El naturalismo es un Romanticismo con convencionalismos nuevos y con nuevas premisas, más o menos arbitrarias, de la verosimilitud. La diferencia más importante entre naturalismo y Romanticismo está en el cientifismo de la nueva tendencia, en la aplicación de los principios de las ciencias exactas a la descripción artística de la realidad. El predominio del arte naturalista en la segunda mitad del siglo XIX es enteramente sólo un síntoma del triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales

y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo.

El naturalismo hace derivar casi todos sus criterios de probabilidad del empirismo de las ciencias naturales. Fundamenta su criterio de la verdad psicológica en el principio de causalidad; el desarrollo correcto de la acción, en la eliminación de la casualidad y el milagro; su descripción del ambiente, en el pensamiento de que todo fenómeno natural tiene lugar dentro de una serie infinita de condiciones y motivos; su utilización de pormenores característicos en el método de observación propio de las ciencias naturales, que no descuidan ninguna circunstancia por nimia que sea, y su evitación de la forma pura y definida, en la inconclusión inevitable de la investigación científica. Pero la fuente principal de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848: el fracaso de la Revolución, la represión de la insurrección de junio y la subida al poder de Luis Napoleón. La desilusión de los demócratas y el desengaño general que estos acontecimientos provocan encuentran su expresión perfecta en la filosofía objetiva, realista y estrictamente empírica de las ciencias naturales. Después del fracaso de todos los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse *a los hechos* y nada más que a los hechos. El origen político del naturalismo explica sobre todo sus rasgos antirrománticos y morales: la renuncia a la fuga de la realidad y la exigencia de exactitud absoluta en la descripción de los hechos; el deseo de impersonalidad e insensibilidad como garantías de la objetividad y la solidaridad social; el activismo como actitud que quiere no sólo conocer y describir la realidad, sino modificarla; la modernidad, que se atiene al presente como único objeto importante; la tendencia popular, finalmente, tanto en la elección de temas como en la de público. La frase de Champfleury, *le public du livre à vingt sous, c'est le vrai public* [63],

[63] PIERRE MARTINO: *Le roman réaliste sous le Second Empire*, 1913, p. 85.

muestra en qué dirección ha influido la revolución de 1848 en la literatura y cuán distinto es el nuevo concepto de lo popular del de los antiguos folletinistas. Estos escribían para las amplias masas porque querían escribir para todos, mientras los naturalistas, es decir, Champfleury y su círculo, quieren escribir sobre todo para las masas. Sin embargo, hay dos tendencias diferentes en la literatura naturalista: el naturalismo de los escritores que provienen de la bohemia, los Champfleury, Duranty y Murger, y el naturalismo de los "rentistas", los Flaubert y los Goncourt [64]. Los dos campos se enfrentan con hostilidad total. A la bohemia le resulta odioso todo tradicionalismo, mientras que a Flaubert y sus amigos, por el contrario, les parece sospechoso todo escritor que pretenda el favor popular.

El naturalismo comienza como un movimiento del proletariado artístico. Su primer maestro es Courbet, un hombre del pueblo, que carece de todo sentido para la respetabilidad burguesa. Después que la vieja bohemia se ha disuelto y que sus miembros se han convertido en favoritos de la burguesía romanticista o bien ocupan buenas posiciones burguesas, se constituye en torno a Courbet un nuevo círculo, un segundo *cénacle* de la bohemia. El pintor de *El picapedrero* y de *Entierro en Ornans* debe su posición de guía principalmente a cualidades humanas y no artísticas, sobre todo a su origen, a la circunstancia de que describe la vida del pueblo y de que se dirige con su arte al pueblo, o, al menos, a los sectores más amplios del público, a que lleva la existencia insegura y libre del proletariado artístico, desprecia al burgués y los ideales burgueses, es un revolucionario y un demócrata convencido, un perseguido y un despreciado. La teoría naturalista surge precisamente como defensa de su arte contra la crítica tradicionalista. Champfleury explica con ocasión de la exposición del *Entierro de Ornans* (1850): "De ahora en adelante los críticos han de decidirse por o contra el *realismo*". Con esto se ha dicho la palabra definitiva [65]. Intrínsecamente, ni en el concepto ni en la práctica es nuevo este arte, aunque nunca tal vez se había representado la vida diaria con tal brutalidad. Pero es nueva su tendencia política, el mensaje social que contiene, la representación del pueblo sin condescendencia alguna, sin rasgos altaneros y sin interés folklórico. Pero, por lo que tiene también de nueva esta actitud social y por lo mucho que se habla en el círculo de Courbet del fin humanitario y de la tarea política del arte, la bohemia es y sigue siendo una heredera del Romanticismo estetizante. Ella, con frecuencia, adscribe incluso al arte una significación que no poseyó ni siquiera en las teorías más exaltadas de los románticos, y convierte en un profeta a un pintor confusamente charlatán y en acontecimiento histórico la exposición de un cuadro invendible.

Pero la pasión que llena a Courbet y sus seguidores es fundamentalmente un sentimiento político; su confianza en sí mismos arranca del convencimiento de que son los adelantados de la verdad y los precursores del futuro. Champfleury afirma que el realismo no es otra cosa que la tendencia artística que corresponde a la democracia, y los Goncourt identifican simplemente la bohemia con el socialismo en la literatura. Realismo y rebelión política son a los ojos de Proudhon y Courbet sólo expresiones diferentes de la misma actitud, y no ven entre verdad social y artística ninguna diferencia esencial. Courbet dice en una carta en 1851: "Yo soy no sólo socialista, sino también demócrata y republicano, partidario de la revolución, en una palabra, y, sobre todo, un realista, es decir, un amigo sincero de la auténtica verdad" [66]. Y Zola no hace otra cosa que continuar la idea de Courbet cuando acentúa: *La République sera naturaliste ou elle ne sera pas* [67]. En la repulsa del naturalismo no se expresa

[64] A. THIBAUDET: *Hist. de la litt. française de 1789 à nos jours*, 1936, p. 361.

[65] ÉMILE BOUVIER: *La bataille réaliste*, 1913, p. 237.
[66] JULES COULIN: *Die sozialistische Weltanschauung i. d. franz. Mal.*, 1909, p. 61.
[67] ÉMILE ZOLA: *La République et la litt.*, 1879.

otra cosa que el instinto de conservación de las clases dominantes, su sentimiento totalmente cierto de que todo arte que represente la vida imparcial y crudamente es en sí un hecho revolucionario. En relación con este peligro, el conservadursimo tiene ideas más claras que la misma oposición [68]. Gustave Planche dice francamente en la *Revue des Deux Mondes* que la oposición al naturalismo es una profesión de fe en el orden existente y que, con su repulsa, se rechazan al mismo tiempo el materialismo y la democracia de la época [69].

La crítica conservadora de la década de 1850 aduce contra el naturalismo todos los argumentos conocidos, y trata de embozar con objeciones estéticas los prejuicios políticos y sociales que determinan su actitud antinaturalista. El naturalismo, dice, carece de todo idealismo y de toda moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y lo obsceno, y representa una imitación servil e indiscriminada de la realidad. Pero lo que molesta a los críticos conservadores, naturalmente, no es el grado, sino el objeto de la imitación. Saben demasiado bien que Courbet, con la destrucción de la καλοκἀγαθία clásico-romántica y la abolición del antiguo ideal de belleza, que se ha mantenido casi inalterable hasta 1850 aproximadamente, a pesar de las revoluciones y de las reestratificaciones de la sociedad, lucha por un nuevo tipo humano y por un nuevo orden social. Sienten que la fealdad de sus campesinos y trabajadores y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media son una protesta contra la sociedad existente, y que su "desprecio del idealismo" y su "revolcarse en el fango" son parte de las armas revolucionarias del naturalismo. Millet pinta la apoteosis del trabajo corporal y convierte al campesino en héroe de una nueva epopeya, y Daumier describe la obstinación y la torpeza del burgués mantenedor del Estado, se mofa de su política, de su justicia, de sus diversiones, y descubre toda la farsa fantasmal que se esconde detrás de la respetabilidad burguesa. Es evidente que la elección de motivo no está condicionada tanto por consideraciones artísticas como políticas.

68 OLIVER LARKIN: *Courbet and his Contemporaries*, en *Science and Society*, 1939, III, 1, p. 44.
69 É. BOUVIER: *op. cit.*, p. 248.

Incluso la pintura de paisaje se convierte en una manifestación contra la cultura de la sociedad dominante. Es cierto que el paisaje moderno había surgido desde el primer momento como contraposición a la vida de las ciudades industriales, pero la pintura paisajista romántica representaba todavía un mundo autónomo, el cuadro de una existencia irreal e ideal que en modo alguno podía poner en relación directa con la vida actual y cotidiana. Este mundo era tan distinto del escenario de la vida real contemporánea, que podía ser concebido ciertamente como su antítesis, pero difícilmente como una protesta contra ella. El *paysage intime* de la pintura moderna, por el contrario, describe un ambiente que, en su tranquilidad e intimidad, es diferente por completo de la ciudad, pero que, sin embargo, está tan cercano a ella por su carácter sencillo, antirromántico y cotidiano, que se imprime por sí misma la comparación entre ambos. Las románticas cumbres y los tranquilos lagos, e, incluso, los bosques y los cielos de Constable, tenían algo de fabuloso y mítico en sí, mientras que los claros en el bosque y las manchas de boscaje de los pintores de Barbizon dan la impresión de tan naturales e íntimos, parecen tan fáciles de alcanzar y poseer, que los modernos hombres de ciudad han de sentirlos siempre como un aviso y un reproche. En la elección de estos motivos triviales e "impoéticos" se expresa el mismo espíritu democrático que en la elección de tipos de Courbet, Millet y Daumier, con la única diferencia de que los paisajistas parecen decir: la Naturaleza es siempre y en todas partes bella, no se necesitan motivos "ideales" para hacer justicia a su belleza, y, en cambio, los pintores de figuras quieren probar que el hombre es feo y deplorable, tanto si oprime a otros como si es oprimido. Sin embargo, el paisaje naturalista, a pesar de su sinceridad y su sencillez, se vuelve pronto convencional, como le ocurrió al romántico. Los románticos pintaban

la poesía del bosque sagrado, mientras los naturalistas pintan la prosa de la vida rural, los claros con el ganado que pasta, el río con la balsa y el prado con el henil. El progreso ahora está, como tan frecuentemente en la historia del arte, más en la renovación que en la disminución de los motivos existentes. Las modificaciones más radicales proceden del principio de la pintura a pleno aire —que, por lo demás, no se puso en práctica de una vez y casi nunca de manera consecuente—, y habitualmente se limitaron a dar la impresión de que la pintura había surgido al aire libre. También esta idea técnica, aparte de sus elementos obviamente científicos, tenía un contenido político y moral y parecía querer decir: ¡Fuera, al aire libre; fuera, a la luz de la verdad!

El carácter social del nuevo arte se manifiesta también en la tendencia a una unión más estrecha entre los pintores, en su aspiración a fundar colonias de artistas y en adaptarse unos a otros en su modo de vida. La "Escuela de Fontainebleau", que incluso no es una escuela ni una camarilla, sino un grupo incoherente cuyos miembros recorren su propio camino y están unidos sólo por la seriedad de sus propósitos, representa ya el espíritu colectivo de la nueva época. Y las posteriores confraternidades de artistas, las colonias, los esfuerzos comunes en pro de reformas y los grupos de vanguardia del siglo XIX, expresan todos la misma tendencia a la cooperación y a la coalición. La conciencia de estar haciendo época, y el conocimiento del sentido y las exigencias de la hora, que vinieron al mundo con el Romanticismo, dominan ahora por completo la mente de los artistas. La expresión de Courbet "*faire de l'art vivant*", y el supuesto lema de Daumier "*Il faut être de son temps*" expresan lo mismo, es decir, el deseo de romper el aislamiento de los románticos y redimir a los artistas de su individualismo. La introducción de la litografía como forma de expresión artística es igualmente un síntoma de esta aspiración social. Ella corresponde no sólo a aquella democratización del disfrute del arte, que en la literatura se realizó por medio de la novela de folletín, sino que

significa el triunfo de lo popular y del periodismo en un nivel incomparablemente más alto. El periodismo pictórico de Daumier señala el punto artístico culminante de su tiempo, mientras las novelas folletinescas de Balzac significan, por el contrario, un descenso de su propio nivel sin ninguna mejora de la novela de folletín.

¿Pero era realmente el mundo contemporáneo, o, si no toda, al menos la parte más importante y mayor del público de arte contemporáneo, lo que representaban los naturalistas? No era, desde luego, la mayoría de la gente que encargaba, compraba o criticaba públicamente los cuadros, que dirigía las academias de arte y tenía que decidir sobre las obras que habían de exponerse. La concepción artística de esta gente era en general incluso bastante liberal, pero su tolerancia, sin embargo, cesaba ante el naturalismo. Les gustaba y exigían el idealismo académico de Ingres y su escuela, la pintura anecdótica romántica de Decamps y Meissonier, el arte retratista elegante de Winterhalter y Dubufe, la pintura histórica pseudobarroca de Couture y Boulanger, las decoraciones mitológicoalegóricas de Bouguereau y Baudry [70], es decir, la forma grandiosa y ostentosa, pero vacía, en todas sus manifestaciones. Para las creaciones de la pintura naturalista no tenían, en cambio, sitio ni en sus viviendas llenas de muebles y cortinajes ni en sus salones solemnes, construidos en cualquiera de los estilos históricos de moda. El arte moderno se quedó sin hogar y comenzó a perder toda función práctica. La misma distancia que existía entre la pintura naturalista y la elegante "decoración mural" de la época separaba también la literatura de creación y la de distracción, la música seria y la música ligera. Y tan desprovistas de función como la pintura progresista estaban también la literatura o la música que no servían a fines de distracción. Hasta ahora las creaciones más valiosas y más serias de la literatura,

[70] Cf. LÉON ROSENTHAL: *Le Peinture romantique*, 1903, páginas 267 s. HENRI FOCILLON: *La peinture aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, 1928, pp. 74-101.

como las novelas de Prévost, Voltaire, Rousseau y Balzac, constituían la lectura de sectores relativamente amplios, algunos de los cuales eran indiferentes a la literatura en cuanto tal. El doble papel de la literatura como arte y como distracción y la satisfacción de las exigencias de círculos de diferente educación con las mismas obras cesan ahora, sin embargo. Los productos literarios de más valor artístico apenas si cuentan ya como lectura de distracción, y para la generalidad del público lector carecen de atractivo, a menos que, por cualquier motivo, atraigan hacia sí la atención del público y alcancen el éxito por haber originado un escándalo, como, por ejemplo, *Madame Bovary*, de Flaubert. Sólo un estrato muy pequeño de literatos e intelectuales mantienen la actitud debida ante tales obras. Puede, pues, también esta literatura ser calificada, lo mismo que toda la pintura progresista, de "arte de estudio", destinado a especialistas, artistas y conocedores. El alejamiento de los artistas con respecto al presente y su renuncia a toda comunidad con el público llega a tal punto, que no sólo aceptan la falta de éxito como algo completamente natural, sino que consideran el éxito como signo de inferioridad artística y descubren en la incomprensión de sus contemporáneos precisamente una condición previa para la inmortalidad.

El Romanticismo contenía todavía un elemento popular, simpático a los amplios estratos, mientras el naturalismo, por el contrario, al menos en sus creaciones más importantes, no posee nada que resulte atractivo para el público general. Con la muerte de Balzac se cierra la época del Romanticismo. Víctor Hugo está todavía en la cumbre de su desarrollo artístico, pero el Romanticismo como movimiento literario compacto ha dejado ya de desempeñar un papel. La renuncia de los escritores dirigentes al ideal romántico significa al mismo tiempo la ruptura completa con los círculos más influyentes del público amplio y de la crítica. El *parti de résistance*, que corresponde en literatura al partido del orden en política, se coloca al lado del Romanticismo de manera más positiva que el naturalismo, a pesar de las posteriores relaciones históricas directas de éste con aquél. Es cierto que la crítica conservadora combate el espíritu de rebelión en todas sus formas, tanto románticas como naturalistas, y pone la razón por encima de toda clase de espontaneidad, pero exige de la literatura la expresión de "auténticos sentimientos" y considera "lo profundo del corazón" como el criterio del verdadero artista. Sin embargo, esta estética del sentimiento es una forma nueva, aunque no siempre clara por completo, de la antigua καλοκἀγαθία; se basa en la supuesta identidad de los elementos emocionalmente espontáneos y moralmente valiosos de la vida espiritual, y postula una mística armonía entre lo bueno y lo bello. El efecto moral del arte es su axioma más importante, y el papel educador de los artistas, su ideal supremo. El punto de vista de la burguesía en relación con el principio de "el arte por el arte" ha cambiado, sin embargo, otra vez. Después de la repulsa originaria y del reconocimiento posterior, su actitud frente al arte "puro", moralmente indiferente, se define como enteramente hostil. La rebeldía de los artistas ha sido quebrantada, y ya no hay razón para temer su intervención en las cuestiones de la vida práctica. *L'art pour l'art* es arrojado por la borda, y se reconoce de nuevo la competencia del artista como guía intelectual. Sólo por parte del naturalismo amenaza un peligro; pero desde que sus representantes se declaran en favor, si no de "el arte por el arte" como tal, al menos del tratamiento sin prejuicios ni sentimentalismo de cuestiones morales, en otras palabras, de un amoralismo artístico, la repulsa del *l'art pour l'art* se vuelve directamente contra ellos también. El gobierno incorpora al arte y a los artistas a sus sistemas de educación y corrección. Los redactores jefes y los críticos de los grandes periódicos y revistas, los Buloz, Bertin, Gustave Planche, Charles Rémusat, Arnaud de Pontmartin, Emile Montegut, son sus autoridades supremas; Jules Sandeau, Octave Feuillet, Emile Augier y Dumas hijo, sus autores más respetados; la Universidad y la Academia, sus institutos de enseñanza e investigación para la higiene intelectual;

el procurador general y el prefecto de Policía, los guardianes de sus principios morales. Los representantes del naturalismo tienen que luchar contra la hostilidad de la crítica hasta 1860, y contra la Universidad durante toda su vida. La Academia sigue cerrada para ellos, y nunca pueden contar con una ayuda por parte del Estado. Flaubert y los hermanos Goncourt son acusados de delitos contra la moral, y Baudelaire es incluso condenado a una multa considerable.

El proceso contra Flaubert y el éxito sensacional de *Madame Bovary* (1857) deciden la lucha en torno al naturalismo a favor de la nueva tendencia. El público se muestra interesado, y pronto la crítica también rinde las armas; solamente los más tercos y miopes permanecen en la oposición. La tendencia progresista es impuesta esta vez a la crítica por los lectores, aunque el interés del público no tiene ni mucho menos razones meramente artísticas. Sainte-Beuve, que tiene un sentido muy sutil para los cambios de moda en las tendencias intelectuales, encuentra de nuevo el camino al liberalismo de su juventud. Se adhiere al círculo de Taine, Renan, Berthelot y Flaubert, critica al gobierno y anuncia el triunfo del naturalismo. El hecho de que su conversión política ocurra al mismo tiempo que la artística, es extremadamente sintomático de la situación; demuestra que el naturalismo, a pesar de su íntima contradicción entre los dos campos de bohemios y "rentistas", arraiga en el liberalismo. Ni siquiera de Flaubert, cuyas opiniones políticas son totalmente conservadoras, puede afirmarse que haya defendido un punto de vista reaccionario, antisocial y antiliberal. La oposición al sistema político del Segundo Imperio y al oportunismo de la burguesía, tal como se expresa sobre todo en *L'Education sentimentale*, es de todos modos más característica de su mentalidad que los libelos contra la democracia en sus cartas, frecuentemente demasiado impulsivas y llenas de contradicciones. La crítica social hostil al régimen es un rasgo común a toda la literatura naturalista, y Flaubert, Maupassant, Zola, Baudelaire y los Goncourt están completamente acordes en su

disconformidad, a pesar de todas las diferencias de sus opiniones políticas respectivas [71]. El "triunfo del realismo" se repite y todos sus representantes contribuyen a destruir los fundamentos de la sociedad existente. Flaubert se lamenta repetidamente en sus cartas de la supresión de la libertad y del odio a las tradiciones de la gran Revolución [72]; es innegablemente un adversario del derecho general de sufragio y del predominio de las masas incultas [73], pero no es en modo alguno un aliado de la burguesía dominante. Sus opiniones políticas son frecuentemente descabelladas e ingenuas, pero expresan siempre un deseo honrado de ser racional y realista, y manifiestan una actitud a la que es ajena toda utopía, incluso la de los bienhechores del pueblo y de los fanáticos del progreso. Rechaza el socialismo no tanto a causa de sus elementos materialistas como de sus elementos irracionales [74]. Y para inmunizarse contra todo dogmatismo, contra toda fe ciega, contra todo vínculo, rehusa todo activismo político y lucha contra toda tentación que pudiera inducirle a aventurarse fuera del círculo de las relaciones meramente privadas [75]. Por miedo al desengaño se convierte en un nihilista, pero se siente heredero legítimo de la Revolución y de la Ilustración y explica la decadencia intelectual por la funesta victoria de Rousseau sobre Voltaire [76].

Flaubert se aferra al racionalismo como último resto del nada romántico siglo XVIII; basta pensar en la ansie-

71 H. J. HUNT: *Le socialisme et le romantisme en France*, 1935, páginas 342-44.

72 Cf. entre otras una carta a Víctor Hugo de 15 de julio de 1853. Flaubert: *Correspondance*, ed. por Conrad. 1910, III, página 6.

73 *Ibid.*, II, pp. 116 s. y 366.

74 *Ibid.*, III, pp. 120 y 390.

75 E. y J. DE GONCOURT: *Journal*, 29 de enero de 1863. Ed. de Flammarion-Fasquelle, II, p. 67.

76 FLAUBERT: *Corresp.*, III, pp. 485, 490 y 508; *Education sentimentale*, II, 3. ERNEST SEILLIÈRE: *Le romantisme des réalistes: Gustave Flaubert*, 1914, p. 257. EUGEN HAAS: *Flaubert und die Politik*, 1931, p. 30.

dad neurótica de nuestra época para comprender el sentido de su prevención contra las tendencias irracionales y autodestructivas del Romanticismo rousseauniano. "¿De qué culpa han de responder los hombres?", pregunta a una corresponsal neurótica atormentada con alucinaciones y escrúpulos religiosos [77]. Esto nos suena como un grito de socorro y nos da la impresión de un último intento de mantener en equilibrio un mundo amenazado por todas partes. La lucha de Flaubert con el espíritu del Romanticismo, el cambio constante de su actitud frente a él, en la que tiene siempre la sensación de ser un traidor, no es otra cosa que una maniobra para mantener este equilibrio. Toda su vida y toda su creación consisten en una oscilación entre dos polos, entre sus inclinaciones románticas y su autodisciplina, entre su anhelo de la muerte y su voluntad de estar vivo y sano. Como consecuencia de su provincianismo, está más cerca del Romanticismo, ya un poco pasado de moda, que sus compañeros de generación en París [78], y hasta después de los veinte años vive en el mundo ficticio y en la atmósfera espiritual excesivamente cálida de un joven desarraigado y ajeno al tiempo. Se refiere años después con frecuencia a aquella terrible situación, amenazado por la locura y el suicidio, en la que coincidía con sus amigos [79], y de la que sólo pudo salvarse con un inaudito esfuerzo de voluntad, con una férrea disciplina mantenida sin consideración alguna para sí mismo. Hasta la crisis que sufrió a los veintidós años es un hombre atormentado por visiones, depresiones y bruscas explosiones sentimentales, un enfermo cuya excitabilidad y sensibilidad han de conducirle a la catástrofe. Su vida en el arte y para el arte, la regularidad e intransigencia de su método de trabajo, la inhumanidad de su *l'art pour l'art* y la impersonalidad de su estilo, en una palabra, toda su teoría y su práctica del arte no son otra cosa que un desesperado esfuerzo por salvarse de una ruina segura. El esteticismo desempeña psicológicamente en él el mismo papel que ha desarrollado sociológicamente en el Romanticismo: es una especie de fuga de la realidad, que se ha vuelto insoportable.

[77] Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie de 18 de mayo de 1857. *Correspondance*, III, p. 119.
[78] EUGÈNE GILBERT: *Le roman en France pendant le XIX^e siècle*, 1909, p. 157.
[79] *Correspondance*, III, pp. 157, 448, etc.

Flaubert se libera del Romanticismo; lo supera en cuanto lo representa poéticamente y pasa de ser su adorador y su víctima a ser su crítico y su analista. Coloca el mundo de los sueños románticos frente a la realidad de la vida cotidiana y se convierte en naturalista para revelar la mendacidad y la anormalidad de estas ensoñaciones extravagantes. Pero nunca se cansa de jurar que odia la seca vida cotidiana, que le resulta antipático el naturalismo de *Madame Bovary* y de *L'Education sentimentale*, y que le resulta infantil todo doctrinarismo. A pesar de todo esto, es el primer escritor naturalista, el primero cuyas obras dan una pintura de la realidad en armonía con la doctrina del naturalismo. Sainte-Beuve reconoce con ojo seguro las consecuencias del cambio que *Madame Bovary* representa en la historia de la literatura francesa. "Flaubert maneja la pluma como otros el escalpelo", escribe en su recensión, y caracteriza el nuevo estilo como victoria de los anatomistas y fisiólogos en el arte [80]. Zola hace derivar toda su teoría del naturalismo de las obras de Flaubert, y considera al autor de *Madame Bovary* y *L'Education sentimentale* como creador de la novela moderna [81]. Flaubert significa, ante todo, comparado con las exageraciones y los violentos efectos de Balzac, la renuncia a la acción melodramática, aventurera e incluso simplemente intrigante; la preferencia por la descripción de la vida cotidiana, monótona, carente de variedad, llana; la evitación de todo extremo en el modelado de sus personajes; la ausencia de todo énfasis de lo bueno o lo malo en ellos; la renuncia a toda

[80] "Le Moniteur", 4 de mayo de 1857; *Causeries de lundi*, XIII.
[81] ÉMILE ZOLA: *Les romanciers naturalistes*, 1881, 2.ª ed., páginas 126-29.

tesis, a toda tendencia, a toda moral, en suma, a toda intervención directa en el proceso y a toda interpretación directa de los hechos.

Pero la impersonalidad y la imparcialidad de Flaubert no proceden en modo alguno de las premisas de su naturalismo ni corresponden simplemente a la exigencia estética de que las cosas en una obra de arte deban dar la impresión de que realizan su propia vida y no las recomendaciones del autor. Su "impasibilidad" no constituye sólo una reacción contra la impertinencia de Balzac y un retorno al concepto de la obra como un microcosmos completo en sí mismo, como un sistema en el que "el autor, como Dios en el universo, debe estar siempre presente, pero nunca visible" [82]; tampoco es simplemente la consecuencia de aquel reconocimiento tan frecuentemente repetido y confirmado por los Goncourt, por Maupassant, Gide, Valéry y otros, de que los peores poemas están hechos con los más bellos sentimientos, y de que la simpatía personal, la emoción auténtica, el estremecimiento de los nervios y las lágrimas en los ojos no sirven más que para perjudicar la agudeza de la visión del artista. No, la impasibilidad de Flaubert no es sólo un principio de técnica artística, sino que contiene más bien una nueva idea y una nueva moral del artista. Su "*nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir*" es la formulación más extrema y desconsiderada de aquella renuncia a la vida de la que procede el Romanticismo como arte y filosofía, pero, de acuerdo con la ambigüedad de sentimientos de Flaubert, es al mismo tiempo la renuncia más terminante posible al Romanticismo. Porque cuando Flaubert exclama que la literatura no es la "escoria del corazón", quiere preservar tanto la pureza del corazón como la de la literatura.

Del conocimiento de que la índole confusa, exaltada y romántica de su juventud estuvo a punto de aniquilarle como artista y como ser humano, deriva Flaubert un nuevo orden de vida y una nueva estética. "Hay niños —escribe en 1852— en los que la música causa una impresión desfavorable; tienen grandes disposiciones, retienen una melodía después de haberla oído sólo una vez, se excitan cuando oyen sonar un piano, sienten palpitaciones, enflaquecen, se vuelven pálidos, enferman, y sus pobres nervios se estremecen martirizados como los de los perros cuando oyen música. En vano buscaremos a los Mozart del futuro entre tales niños. El talento en ellos ha cambiado de lugar, la idea ha ido a alojarse en la carne, donde es estéril y donde destruye también a la misma carne..." [83]. Flaubert no se figuraba cuán romántica era su separación de "idea" y "carne" y su renuncia de la vida en favor del arte, y nunca supo conocer que la auténtica y nada romántica solución de su problema sólo podía ofrecérsela la misma vida. A pesar de todo esto, su propio intento de buscar una solución es una de las grandes actitudes simbólicas del hombre occidental; representa la última forma relevante del sentimiento romántico de la vida, la forma en que éste se anula a sí mismo y en que la intelectualidad burguesa adquiere conciencia de su incapacidad para dominar la vida y hacer del arte un instrumento vital. El autodescrédito de la burguesía, como Brunetière ha señalado, pertenece a la esencia de la actitud burguesa ante la vida [84], pero esta autocrítica y esta autonegación no se convierten hasta los tiempos de Flaubert en un factor cultural decisivo. La burguesía de la Monarquía de Julio creía todavía en sí misma y en la misión de su arte.

La crítica que Flaubert hace del Romanticismo, su aborrecimiento contra el exhibicionismo y la prostitución que los románticos realizan de sus experiencias más personales y sus sentimientos más íntimos, recuerdan la aversión de Voltaire al exhibicionismo y al crudo naturalismo de Rousseau. Pero Voltaire estaba todavía totalmente incontaminado por el Romanticismo y no tenía que luchar consigo mismo al tiempo que luchaba contra

[82] *Corresp.* II, p. 182; III, p. 113

[83] *Ibid.*, II, p. 112.
[84] ALBERT THIBAUDET: *Gustave Flaubert*, 1922, p. 12.

Rousseau; su aburguesamiento estaba exento de problemas y no estaba expuesto a peligro alguno. Flaubert, por el contrario, está lleno de contradicciones, y su relación antitética con el Romanticismo corresponde a una relación igualmente antitética con la burguesía. Su odio a la burguesía, como se ha señalado con frecuencia, es la fuente de su inspiración y el origen de su naturalismo. En su manía persecutoria, permite que el principio burgués se vuelva una sustancia metafísica, una especie de "cosa en sí" impenetrable e inagotable. "El burgués es para mí algo indefinible", escribe a un amigo. En esta frase puede notarse, junto a la idea de lo indefinido, también la de lo infinito. El descubrimiento de que la burguesía se ha vuelto romántica e incluso hasta cierto punto se ha convertido en el elemento social romántico por excelencia, de que los versos de los románticos por nadie son declamados con tanto sentimiento y tanta emoción como por la burguesía, y de que las Emma Bovary son las últimas representantes del ideal romántico, ha contribuido mucho a apartar a Flaubert de su romanticismo. Pero Flaubert mismo es un burgués en lo más profundo de su ser, y él lo sabe. "Renuncia a ser clasificado como literato —explica—; soy simplemente un burgués que vive retirado en el campo y que se ocupa de la literatura"[85]. Durante el tiempo en que está procesado a causa de su novela y prepara su defensa, escribe a su hermano: "En el Ministerio del Interior deben saber que nosotros somos en Rouen lo que se llama una *familia*, y que tenemos profundas raíces en el país." Pero el carácter burgués de Flaubert se manifiesta sobre todo en su método y su disciplina de trabajo y en su oposición al desorden del sistema de creación llamado "genial". Cita las palabras de Goethe sobre la "exigencia del día" y se impone el deber de ejercer la práctica de escritor como un oficio regular y burgués, independientemente de su gana y su desgana, de su inspiración y su humor. Su lucha monomaníaca por la forma perfecta y su esteticismo objetivo tienen su origen en esta concepción burguesa y artesana de la creación literaria.

[85] *Corresp.*, II, p. 155.

El *l'art pour l'art*, como es sabido, corresponde sólo en parte al sentimiento romántico, alejado de la sociedad y de la vida práctica; en cierto aspecto es precisamente la expresión de una actitud totalmente burguesa y artesana, concentrada totalmente en la obra y en el trabajo que se está realizando[86]. La repulsa de Flaubert contra el Romanticismo está estrechamente ligada con su aversión por el artista como tipo y con su oposición contra los soñadores e idealistas irresponsables. Combate en el artista y en el romántico la encarnación de una forma de vida por la que se siente amenazado en toda su existencia moral. Odia al burgués, pero odia más todavía al vagabundo. Sabe que en toda actividad artística hay un elemento destructivo, una fuerza desintegradora y hostil a la sociedad; sabe que el modo de vida artístico tiende a la anarquía y al caos, y que la creación artística, a consecuencia de sus elementos irracionales, tiende a desprenderse de toda disciplina y de todo orden, de toda perseverancia y de toda continuidad. Esto —que ya sintió Goethe[87], y Thomas Mann convierte en problema central de su psicología de la forma de vida artística—, la tendencia del artista a lo patológico y lo criminal, su impúdico exhibicionismo y su indignante manera de caer en la farsa, en una palabra, toda la existencia de histrión y vagabundo que lleva, deben de haber turbado y deprimido a Flaubert. El ascetismo que se impone *a sí mismo*, su aplicación artesana, su retiro monacal detrás de su obra, deben en última instancia dar testimonio sólo de su seriedad, de su respetabilidad burguesa y de su lealtad, y demostrar que no tiene nada que ver con el "chaleco rojo" de Gautier. El proletariado artístico se ha convertido en un hecho social que no puede ser olvidado en lo

[86] GEORG LUKÁCS: *Die Seele und die Formen (Theodor Storm oder die Bürgerlichkeit und l'art pour l'art)*, 1911. THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, pp. 69 s.

[87] GEORG KEFERSTEIN: *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*, 1933, pp. 126-223.

sucesivo; la burguesía lo siente como un peligro revolucionario y los escritores burgueses se sienten tan solidarios con ella frente a este peligro como más tarde frente a la *Commune*, que despierta en ellos todos sus instintos burgueses reprimidos.

Una doctrina como el esteticismo de Flaubert no es, sin embargo, una solución unívoca y definitiva, sino una fuerza dialéctica que modifica su dirección y pone en cuestión su propia validez. Flaubert busca en el arte tranquilidad y protección contra el ímpetu romántico de su juventud; pero, en el cumplimiento de esta función, él mismo asume proporciones fantásticas y demoníaca figura. Se convierte no sólo en un sustitutivo de todo lo que pueda dar satisfacción y complacencia al alma, sino en principio de la vida misma. Sólo en el arte parece haber alguna estabilidad, un punto fijo en la corriente de consunción y evanescencia, de corrupción y disolución. La entrega de la vida al arte adquiere ahora un carácter místico y religioso; no es un mero servicio más, o una mera ofrenda, sino una contemplación en éxtasis del único Ser real, una absorción radical y abnegada en la Idea. "*L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie*", escribe Flaubert al principio de su carrera[88]; y al final de ella escribe: "*l'homme n'est rien, l'oeuvre tout*"[89]. La doctrina de *l'art pour l'art* como glorificación de la maestría técnica en contraste con el diletantismo romántico expresaba originariamente el deseo de adaptarse a un orden social firme; pero el esteticismo al que llega Flaubert al final representa, por el contrario, un nihilismo antisocial y hostil a la vida, una fuga de todo lo que se relaciona con la vida práctica y con los hombres normales de carne y hueso; es la expresión del supremo desprecio y la suprema negación del mundo. "La vida es tan horrible —gime Flaubert— que sólo se la puede soportar evitándola. Y esto puede hacerse viviendo en el mundo del arte"[90]. El *nous sommes faits pour le dire, et non pour*

[88] *Corresp.*, I, p. 238, sept. 1851.
[89] *Ibid.*, IV, p. 244, dic. 1875.
[90] *Ibid.*, III, p. 119.

l'avoir es un mensaje cruel, es la aceptación de un sino desgraciado e inhumano. "Tú podrás sólo describir el vino, el amor, las mujeres, la gloria, si no eres ni bebedor, ni amante, ni esposo, ni soldado", escribe Flaubert, y añade que el artista "es una monstruosidad, algo que está fuera de la naturaleza". El romántico estaba demasiado íntimamente ligado con la vida, con el afán por la vida; era mero sentimiento y mera naturaleza. El artista Flaubert no tiene ya con la vida ninguna relación directa; no es otra cosa que un muñeco, una abstracción, algo totalmente inhumano e innatural.

El arte perdió su espontaneidad en su lucha contra el Romanticismo, y se ha convertido ahora en una compensación en la lucha del artista contra sí mismo, contra su origen romántico y contra sus inclinaciones e instintos. Hasta ahora se entendía por creación artística, si no un dejarse llevar, por lo menos un dejarse guiar; ahora toda obra da la impresión de ser un *tour de force*, una hazaña que se logra luchando contra uno mismo. Faguet observa que Flaubert escribe sus cartas en un estilo distinto por completo del de sus novelas, y que el buen estilo y el lenguaje correcto en modo alguno le son familiares y naturales[91]. Nada ilumina más claramente la distancia que existe en Flaubert entre el hombre natural y artista que esta constatación. Hay pocos escritores de cuyos métodos de trabajo sepamos tanto como del suyo, pero con toda seguridad no hay ninguno que haya escrito sus obras con tal tortura, con tales convulsiones y tan en contra de sus propios instintos como él. Su lucha constante con el lenguaje, su lucha por la palabra exacta, la única exacta, es, sin embargo, sólo un síntoma, el signo de la distancia insalvable entre la "posesión" de la vida y la "expresión" de ella. No hay ninguna "única auténtica" palabra, lo mismo que no hay una única forma auténtica; estas cosas son invenciones de los estetas, para los que se ha perdido la función vital del arte. "Prefiero reventar como un perro a apresurar ni siquiera en un

[91] ÉMILE FAGUET: *Flaubert*, 1913, p. 145.

instante mi frase antes de que esté madura"; así no habla un escritor que haya tenido con su obra una relación espontánea y humana. El Shakespeare de Matthew Arnolds sonreiría ante semejantes escrúpulos en los Campos Elíseos. Quejas sobre la lucha diaria que aturde el corazón, la cabeza y los nervios, sobre la existencia de condenado a galeras que lleva, son el tema de las cartas de Flaubert. "Hace tres días que doy vueltas en torno a mis muebles para ver si se me ocurre algo", escribe en 1853 a Louise Colet [92]. "No puedo ya distinguir los días de la semana unos de otros... Llevo una vida absurda de demente... Esto es la nada pura y absoluta", escribe en 1858 a Ernest Feydeau [93]: "Usted no sabe lo que es estar todo el día con la cabeza entre las manos para sacar una palabra del pobre cerebro", escribe en 1866 a George Sand [94]. En sus jornadas regulares de siete horas de trabajo escribe una página diaria, luego veinte páginas en un mes, y luego dos páginas en una semana. Es lamentable. "*La rage des phrases t'a desséché le coeur*", le dice su madre, y probablemente nadie ha dicho de él una frase más cruel y más verdadera. Lo peor es que, a pesar de su esteticismo, Flaubert duda también del arte. "Tal vez —piensa en una ocasión— no es al fin más que una especie de juego de bolos, tal vez todo es sólo un embuste" [95]. Toda su inseguridad, el esfuerzo y la tortura de su creación, la falta absoluta de la ligereza propia de los autores antiguos, provienen en él de que siente sus obras siempre amenazadas y de que realmente no cree en ellas. "Esto que hago ahora —explica mientras trabaja en *Madame Bovary*— puede fácilmente convertirse en algo parecido a Paul de Kock... En un libro como éste el desplazamiento de una simple línea puede desviarle a uno de la meta..." [96]. Y mientras trabaja en *L'Education sentimentale*, escribe: "Lo que me empuja a la desesperación es el sentimiento de que estoy haciendo algo inútil y contrario al arte..." [97]. En sus cartas se convierte en una fórmula constante que se ocupa de cosas que no le agradan y que nunca consigue escribir lo que realmente querría escribir y como querría escribirlo [98].

[92] *Corresp.*, II, p. 237.
[93] *Ibid.*, III, p. 190.
[94] *Ibid.*, III, p. 446.
[95] *Ibid.*, II, p. 70.
[96] *Ibid.*, II, p. 137.

La frase de Flaubert "*Madame Bovary, c'est moi*" es verdadera en un doble sentido. Flaubert debe de haber tenido frecuentemente el sentimiento de que no sólo el romanticismo de su juventud, sino también su crítica del Romanticismo, la función de juez literario que se atribuía, era una mentira de la vida. A la intensidad con que vive el problema de esta fantasía de la vida, la crisis de la autodecepción y la falsificación de la propia personalidad, debe *Madame Bovary* su veracidad artística y su actualidad. Cuando el sentido del Romanticismo se vuelve problemático, entonces se revelan toda la cuestionabilidad del hombre moderno, su fuga del presente, su deseo constante de estar en cualquier otra parte distinta de aquélla donde tiene que estar, y su búsqueda incesante de la lejanía porque teme la proximidad y la responsabilidad del presente. El análisis del Romanticismo condujo al diagnóstico de la enfermedad de todo el siglo, al conocimiento de la neurosis, cuyas víctimas son incapaces de dar cuenta de sí mismas y quisieran estar siempre en el pellejo de otro; en una palabra, que no se ven como son, sino como querrían ser. Flaubert abarca en esta autodecepción y en esta falsificación de la vida, en este "bovarysmo", como ha sido llamada su filosofía [99], la esencia de la moderna subjetividad, que desfigura todo lo que toca. El sentimiento de que nosotros poseemos sólo una visión deformada de la realidad y de que estamos encarcelados en las formas subjetivas de nuestro pensamiento encuentra en *Madame Bovary* su primera expresión artística. Desde aquí al ilusionismo de Proust lleva un camino recto y casi ininterrumpido [100]. La transfor-

[97] *Ibid.*, III, p. 440.
[98] *Ibid.*, II, pp. 133, 140 s., 336.
[99] JULES DE GAULTIER: *Le Bovarysme*, 1902.
[100] ÉDOUARD MAYNIAL: *Flaubert*, 1943, pp. 111 s.

mación de la realidad por la conciencia humana, a la que ya aludió Kant, adquirió en el curso del siglo XIX el carácter de una alucinación tan pronto consciente como inconsciente, e hizo surgir intentos de explicación y revelación tales como el materialismo histórico y el psicoanálisis. Flaubert, con su interpretación del Romanticismo, es uno de los grandes descubridores y desenmascaradores del siglo, y, por tanto, uno de los fundadores de la moderna y reflexiva concepción del mundo.

Las dos novelas principales de Flaubert, la historia de la romántica provinciana, inútil para la vida, y la del joven burgués, rico, de medianas dotes, que disipa sus fuerzas intelectuales y su talento, están estrechamente relacionadas. Se ha llamado a Frédéric Moreau el hijo intelectual de Emma Bovary; pero una y otro son hijos de aquella "civilización cansada" [101] en la que se mueve la vida de la burguesía triunfadora. Ambos son encarnación de la misma confusión de sentimientos y representan el mismo tipo de *ratés* tan característico de esta generación de herederos. Zola designaba a *L'Education sentimentale* como la novela moderna por excelencia, y constituye, como historia de una generación, efectivamente, el punto culminante del desarrollo que comienza con la obra *Rouge et Noir* y encuentra su continuación en la *Comédie humaine*. Es una novela "histórica", o sea, una novela cuyo héroe es el tiempo en un doble sentido. En primer lugar, el tiempo aparece como elemento que determina y anima las figuras, y en segundo lugar, como principio que las consume, las extermina y las devora. El tiempo creador y productor fue descubierto por el Romanticismo; el tiempo corruptor, socavador y aniquilador de la vida y de los hombres fue descubierto en la lucha contra el Romanticismo. La experiencia de que, como dice Flaubert, "en la vida no hay que temer las grandes desgracias, sino las pequeñas" [102], de que nosotros, en otras palabras, no perecemos por obra de nuestras más grandes y estremecedoras desilusiones, sino que vamos languideciendo lentamente con nuestras esperanzas y nuestras ambiciones, es el hecho más triste de nuestra existencia. Este languidecer paulatino, imperceptible e irresistible, esta silenciosa ruina de la vida que ni siquiera produce el efecto final de las grandes e imponentes catástrofes, es la experiencia en torno a la que gira *L'Education sentimentale*, y con ella prácticamente toda la novela moderna; esta experiencia, a consecuencia de su carácter no trágico, e incluso no dramático, sólo puede ser presentada en forma narrativa. La posición privilegiada de la novela en la literatura del siglo XIX se explica ante todo por la circunstancia de que el sentimiento de que la vida está siendo trivializada y mecanizada de manera irresistible y el concepto del tiempo como poder destructor se han apoderado por completo de la mente de los hombres. La novela saca su principio formal del concepto del tiempo destructor y corruptor de la vida, así como la tragedia deriva el principio de su forma de la idea del destino intemporal que destruye al hombre de un golpe. Y así como el hado posee en la tragedia una grandeza sobrehumana y un poder metafísico, así también el tiempo adquiere en la novela una dimensión monstruosa, casi mítica. Flaubert descubre en *L'Education sentimentale* —y en esto consiste la significación histórica de la obra— la presencia constante del tiempo presente y pasado de nuestra vida. Es el primero en darse cuenta de que las cosas, en su relación con el tiempo, modifican también su sentido y su valor, que pueden volverse significativas e importantes para nosotros sólo porque forman parte de nuestro pasado, y que su valor en esta función es independiente por completo de su contenido efectivo y de sus referencias objetivas. Esta revalorización del pasado y el consuelo que supone el que el tiempo, que nos entierra a nosotros y a los restos de nuestra vida, "deje por todas partes gérmenes y huellas del sentido que se perdió" [103], es todavía, sin embargo, una

101 PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, página 144.
102 *Corresp.*, I, p. 289.

103 GEORG LUKÁCS: *Die Theorie des Romans*, 1920, p. 131.

expresión del sentimiento romántico de que el presente, todo presente, es estéril y no tiene significación, y de que incluso el pasado, mientras fue presente, careció de todo valor y toda importancia. Este es el sentido de las últimas páginas de *L'Education sentimentale*, que contienen la clave de toda la novela y de todo el concepto del tiempo propio de Flaubert. Esta es la explicación de que el autor entresaque al azar un episodio del pasado de su héroe y lo califique como el mejor que tuvo probablemente en su vida. La nulidad absoluta de esta experiencia, su perfecta trivialidad y vaciedad, significan que siempre falta un eslabón en la cadena de nuestra existencia, y que cada pormenor de nuestra vida está lleno de la melancolía de la falta de sentido objetivo y lleno de un sentido puramente subjetivo.

Flaubert señala el punto más bajo de la curva que describe el sentimiento de la vida del siglo XIX. La obra de Zola, a pesar de sus notas sombrías, representa ya una esperanza, una vuelta al optimismo. Y, aunque tan amargo como él, Maupassant es, sin embargo, más superficial y cínico que Flaubert; sus narraciones constituyen, en el aspecto de la concepción del mundo, la transición a la literatura amena de la burguesía. Esta concepción del mundo, en lo que se refiere a sus elementos optimistas y pesimistas, es tan complicada y contradictoria como la de las clases inferiores de la sociedad. Para juzgar rectamente, se debe establecer una diferencia estricta entre la actitud emocional de las distintas clases sociales para con el presente y para con el futuro. Las clases que se encuentran en período de auge, aunque tampoco juzgan el presente de modo tan pesimista, en lo que concierne al futuro confían plenamente. Las clases dominantes, por el contrario, a pesar de todo su poder y su dominio, están poseídas con frecuencia por el sentimiento angustioso de su ruina inminente. En las clases oprimidas, pero que tienen fe en su ascenso, el pesimismo sobre el presente se une con un optimismo sobre el futuro. En los estratos condenados a la decadencia la idea del presente y la del futuro es igualmente contradictoria,

pero los signos son opuestos. Por eso Zola, que se siente solidario con los oprimidos y explotados, juzga el presente de manera totalmente pesimista, pero con respecto al futuro no se siente en modo alguno desesperanzado. Este antagonismo coincide también con su concepto científico del mundo. Es, como él mismo explica, determinista, pero no fatalista; dicho de otro modo: es completamente consciente del hecho de que los hombres en su hacer y su dejar de hacer dependen de las condiciones materiales de su existencia, pero no cree que estas condiciones sean inalterables. Acepta sin limitaciones la teoría del medio de Taine, e incluso la exagera, pero considera como auténtica tarea y objetivo absolutamente realizable de las ciencias sociales el transformar y mejorar las condiciones externas de la vida humana, el planificar la sociedad, como diríamos hoy [104].

Todo el pensamiento científico de Zola tiene este carácter utilitario y está lleno del espíritu reformista y civilizador de la Ilustración. También su psicología se dirige a objetivos prácticos; está al servicio de una higiene espiritual y procede de la doctrina de que incluso las pasiones, tan pronto como se comprende su mecanismo, pueden ser influidas. El cientifismo propio del naturalismo alcanza en Zola su punto culminante. Hasta ahora los representantes del naturalismo consideraban a la ciencia como auxiliar del arte; Zola ve en el arte un servidor de la ciencia. También Flaubert cree que el arte ha alcanzado un estadio científico en su evolución, y se preocupa no sólo de describir la realidad a tenor de la más meticulosa observación, sino que acentúa el carácter científico y principalmente médico de sus observaciones. Pero no reclama nunca otros méritos que los artísticos, en contraste con Zola, que quiere ser considerado como investigador y cimentar su reputación como artista en su seguridad científica. Esta es una expresión de la misma deificación de la ciencia, del mismo fetichismo científico

104 ÉMILE ZOLA: *Le roman expérimental*, 1880, 2.ª ed., pp. 24 y 28.

que caracterizan en general al socialismo y son propios de las clases sociales que esperan su encumbramiento del triunfo de la ciencia. El hombre es también para Zola, como lo es en general para la ideología cientifista y socialista, un ser cuyas propiedades están determinadas por las leyes de la herencia y el mundo circundante. Zola llega a tal extremo en su entusiasmo por las ciencias naturales que define el naturalismo en la novela simplemente como la traslación de los métodos experimentales a la literatura. Pero "experimento" es aquí sólo una gran palabra que no tiene sentido alguno, o al menos no tiene en sí una significación más exacta que "mera observación"[105]. Las teorías literarias de Zola no están enteramente libres de charlatanería, pero a pesar de ello sus novelas tienen un cierto valor teórico, porque aunque no contienen ningún juicio científico nuevo son, sin embargo, como se ha afirmado con razón, creaciones de un sociólogo importante. Y son además, lo cual es de la mayor importancia desde el punto de vista del desarrollo artístico, resultado de un método de trabajo sistemático y científico totalmente nuevo en el arte. La experiencia del artista sobre el mundo carece de plan y de sistema; reúne, por decirlo así, su material empírico, rasgos y datos de la vida, que lleva consigo y deja desarrollarse y madurar para sacar un día de este acopio un tesoro desconocido e inimaginable. El investigador elige el camino contrario. Parte de un problema, es decir, de un hecho del que no se sabe nada o no se sabe precisamente lo que se querría saber. Para él comienza ahora, con el planteamiento del problema, la búsqueda y clasificación del material, es decir, el conocimiento más íntimo de aquel sector de la vida que ha de estudiar. No es la experiencia la que le conduce al problema, sino el problema a la experiencia. Este es también el camino y el método de Zola. Comienza una nueva novela como el profesor alemán de la anécdota comienza un nuevo curso, esto es,

105 CHARLES-BRUN: *Le roman social en France au XIXe siècle*, 1910, p. 158.

con el fin de obtener información más exacta sobre un objeto que le es desconocido. Lo que cuenta Paul Alexis sobre los orígenes de *Nana*, sobre los viajes de exploración de Zola al mundo de la prostitución y del teatro, recuerda en todo caso esta anécdota.

Toda la idea en que Zola basa su ciclo de novelas da la impresión de ser el plan de una empresa científica. Las obras por separado constituyen, de acuerdo con el programa, las partes de un gran sistema enciclopédico, una especie de *Summa* de la sociedad moderna. "Quiero explicar cómo se porta una familia, o sea, un pequeño grupo de seres humanos, en una sociedad", escribe en el prólogo a la *Fortune des Rougon*. Y por sociedad entiende la Francia decadente y corrompida del Segundo Imperio. Ningún programa artístico puede parecer más completo, más objetivo ni más científico. Pero Zola no escapa al destino de su siglo; a pesar de su cientifismo es un romántico, y mucho más desenfrenadamente por cierto que los otros naturalistas de su tiempo, menos radicales que él. Ya su racionalización y su esquematización de la realidad, unilaterales y nada dialécticas, son romanticismo audaz y desconsiderado. Y los símbolos a que reduce la vida, abigarrada, varia y contradictoria —la ciudad, la máquina, el alcohol, la prostitución, la tienda, los mercados, la bolsa, el teatro, etc.—, son la más exacta visión de un sistematizador romántico que, en lugar de fenómenos individuales concretos, ve por todas partes alegorías. A la preferencia de Zola por lo alegórico se añade la fascinación que ejerce sobre él todo lo grande y desmesurado. Es un fanático de la masa, de los números, de la materialidad burda, compacta e inagotable. Se embriaga con la abundancia material, con el desbordamiento, con las grandes escenas de conjunto de la vida. No es un azar el que sea contemporáneo de la *grand opera* y del barón Haussmann.

Lo sobrio y nada romántico en esta época de gran burguesía y gran capitalismo no es el naturalismo, sino la literatura amena e idealista de la burguesía. La literatura naturalista, a pesar de su materialismo radical,

e incluso con frecuencia precisamente a causa de este materialismo, ofrece una pintura de la sociedad rabiosamente fantástica. El racionalismo y el pragmatismo burgués, por el contrario, tienden a una imagen del mundo equilibrada, armónica y pacífica. Por temas "ideales" entiende la burguesía aquéllos que tienen una influencia tranquilizadora, calmante y narcótica. La misión que ella asigna a la literatura es la de reconciliar a los infelices y descontentos con la vida, encubrirles la realidad y hacerles creer que es inasequible aquella existencia de la que no participan ni pueden participar. El objetivo que persigue es la alucinación y no la ilustración del lector. A la novela naturalista de Flaubert, Zola y los Goncourt, que da siempre la impresión de agitadora y excitante, la *élite* social pone la novela de la *Revue des Deux Mondes*, sobre todo las novelas de Octavio Feuillet, obras que describen la vida de la sociedad elegante y presentan sus objetivos como el ideal supremo de la humanidad civilizada; obras en las que hay todavía héroes reales, caballeros fuertes, valerosos y desprendidos, figuras ideales que, o son miembros de la alta sociedad, o están encarnadas en jóvenes que esta sociedad está dispuesta a adoptar. Hasta ahora la vida de la aristocracia, a pesar de las revoluciones y de las reestratificaciones de la sociedad, había sido descrita con cierta naturalidad e inmediatez; se mantenían cierta espontaneidad y cierto sentido común, a pesar de estar fuera del tiempo. Pero ahora la existencia que lleva el gran mundo de la sociedad elegante pierde toda su relación con la vida real, y súbitamente aparece iluminada por la luz pálida, difusa y elegantemente suavizada de los salones de nuestras películas de Hollywood. Feuillet no ve diferencia alguna entre elegancia y cultura, entre buenas maneras y buen carácter; para él buena educación es sinónimo de buena disposición, y una actitud leal para con las clases superiores es una prueba de que se es "algo mejor". El héroe de su *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858) es la encarnación de estas buenas maneras y estos buenos sentimientos. El protagonista es generoso y elegante, deportivo e inteligente, virtuoso y sensitivo, y con su pobreza sólo prueba que la distribución de los bienes materiales de la vida no pone límites a la realización de los ideales aristocráticos. De igual modo que las obras de Augier y Dumas proponen una tesis, ésta es una novela de tesis. Proclama y exalta las normas de la moral cristiana, del conservadurismo político y del conformismo social; lucha contra el peligro de las pasiones inmensas y caóticas, la desesperación feroz y la resistencia pasiva.

La hipocresía de la burguesía está acompañada de un descenso sin precedentes en el nivel general de educación. El Segundo Imperio, que produce el arte de Flaubert y Baudelaire, es al mismo tiempo el período en que nacen el mal gusto y la escoria inartística de los tiempos modernos. Había habido en épocas anteriores, desde luego, malos pintores y escritores sin talento, obras toscamente trabajadas y apresuradamente concluidas, ideas artísticas mediocres y torpemente amañadas; ahora bien, lo inferior había sido inequívocamente inferior, vulgar, falto de gusto, insignificante y poco pretencioso, pero nunca habían sido antes el desecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con un alarde de habilidad, o al menos habían existido como subproducto. Ahora, sin embargo, estas fruslerías se convierten en la norma, y la sustitución de la calidad por la mera apariencia de calidad se convierte en regla general. La finalidad es hacer el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible, quitar de él toda dificultad y complicación, todo lo problemático y torturante; en suma, reducir lo artístico a lo agradable y lo placentero. El arte como forma de "relajamiento", en la que el público, consciente y deliberadamente, rebaja su propio nivel, es invención de este período. Él domina todas las formas de producción, pero sobre todo aquélla que es del modo más resuelto y sin escrúpulos un arte público: el teatro.

En la novela y en la pintura el naturalismo prevalece junto a las tendencias que están de acuerdo con el gusto burgués, mientras en el teatro no aparece nada en absoluto opuesto a los intereses e ideas de la burguesía. Para

defenderla de las tendencias que puedan amenazarla, el gobierno no se conforma ni mucho menos con confiar en la mayoría de las fuerzas "gubernamentales" del público, sino que combate tales tendencias con todas las regulaciones y prohibiciones posibles. El teatro, como arte de las amplias masas, es tratado de manera más estrecha que otros géneros, de igual modo que hoy el cine está sujeto a restricciones que no se aplican al teatro. Desde mediados de siglo los esfuerzos de los autores escénicos se concentran, de acuerdo con las intenciones del gobierno, en la creación de un instrumento de propaganda para la ideología de la burguesía, de sus principios económicos, morales y sociales. El hambre de diversión de las clases dominantes, su debilidad por las distracciones públicas, su placer de ver y ser vistas hacen del teatro el arte representativo de la época. Ninguna sociedad anterior ha encontrado tal deleite en el teatro, y para nadie ha significado tanto un estreno como para el público de Augier, Dumas hijo y Offenbach [106]. La pasión de la clase media por el teatro es altamente satisfactoria para aquéllos que configuran la opinión pública; están orgullosos de mantener el entusiasmo de ésta y se sienten refrendados en sus criterios de valor estético. El análisis del público por Sarcey, el crítico dramático más influyente de la época, está indudablemente relacionado con esta tendencia. Por ello, no sólo es por relación al progreso general de las ciencias sociales y a la concentración del interés en los fenómenos intelectuales colectivos por lo que él afirma que el público es la esencia del teatro, y que uno podría más fácilmente imaginarse una obra representada sin cualquier otra cosa antes que sin público [107]. Para Sarcey el principio de que el público tiene siempre razón es el criterio de toda crítica y él se atiene a esta piedra de toque, aunque sabe perfectamente que el antiguo público culto se ha desintegrado ya y que

106 ANDRE BELLESSORT: *La Société française sous le Second Empire*, en "La Revue Hebdomadaire", 1932, 12, pp. 290 y 292.
107 FRANCISQUE SARCEY: *Quarante ans de théâtre*, I, 1900, páginas 120 y 122.

de los antiguos "habituales", entre los cuales había un verdadero acuerdo en el gusto, sólo queda un pequeño grupo de aficionados teatrales constantes: el público de los estrenos [108]. Sarcey considera que los cambios sociales que han creado el público teatral de la metrópoli moderna son un proceso relativamente nuevo que se desarrolla dentro del marco de la misma burguesía. El rápido incremento de este público como resultado del desarrollo del ferrocarril, que posibilita al público de provincias y del extranjero afluir a París y sustituir al círculo relativamente homogéneo de los antiguos "habituales" por la sociedad heterogénea de visitantes *ad hoc*, fenómeno que atrae la atención de otros círculos contemporáneos, además de Sarcey, los cuales le consideran como la razón más importante del cambio de estilo en el drama [109], señala, sin embargo, sólo la última etapa, pero no la más importante, en un proceso que había comenzado ya con la Revolución francesa.

Scribe representa el momento decisivo del cambio en la historia del moderno drama francés, y él es no sólo el primero en dar expresión dramática a la ideología burguesa de la Restauración, basada en el dinero, sino que crea también con su obra de intriga el instrumento más adecuado para servir a la burguesía como arma en su lucha por imponer su ideología. Dumas y Augier representan simplemente una forma más desarrollada de su *bon sense* y significan para la clase media de 1850 lo que había sido él para la burguesía de la Restauración y la Monarquía de Julio. Ambos proclaman el mismo racionalismo superficial y el mismo utilitarismo, el mismo llano optimismo y materialismo, con la única diferencia de que Scribe era más honrado que ellos y hablaba, sin falsa modestia y sin afectación, del dinero, las carreras y los matrimonios de conveniencia donde ellos hablan de ideales, deberes y amor eterno. La burguesía, que en los días de Scribe era una clase ascendente que

108 *Ibid.*, pp. 209-12.
109 J.-J. WEISS: *Le théâtre et les moeurs*, 1889, pp. 121 s. Confrontar RENAN: Prólogo a los *Drames philosophiques*, 1888.

luchaba por su posición, ha alcanzado ahora una situación reconocida y está amenazada ya desde abajo; se imagina, por ello, que debe disfrazar sus objetivos materialistas con el ropaje del idealismo y, por tanto, muestra una timidez que no sienten jamás las clases que están luchando por su posición.

Nada estaba tan bien calculado para servir de base a la idealización de la clase media como la institución del matrimonio y la familia. Era posible representarla con toda la buena fe como una de aquellas formas sociales en las que se expresan los sentimientos más puros, más desinteresados y más nobles, pero, indudablemente, era la única institución que desde la disolución de los antiguos lazos feudales garantizaba todavía la permanencia y estabilidad de la propiedad. Sea como quiera, la idea de la familia como baluarte de la sociedad burguesa contra peligrosos intrusos de fuera y destructores elementos de dentro se convirtió en fundamento espiritual del drama. Era tanto más apropiada para esta función, cuanto que podía ser puesta en conexión directa con el tema amoroso. Esto no ocurrió, sin embargo, hasta que la idea del amor fue reinterpretada y liberada de sus rasgos románticos. El amor ya no podía ser admitido como la gran pasión violenta ni aceptado y exaltado como tal. El Romanticismo había siempre comprendido y perdonado el amor triunfante, desatado y rebelde; éste estaba justificado por su misma intensidad. Para el drama burgués, en cambio, el significado y el valor del amor estaba en su perseverancia, en su resistencia a la prueba de la vida matrimonial diaria. Esta transformación de la idea del amor puede ser seguida paso a paso desde *Marion Delorme*, de Hugo, a *La Dama de las Camelias* y *Le Demi-Monde*, de Dumas. Ya en *La Dama de las Camelias* el amor del héroe por la muchacha caída es incompatible con los principios morales de una familia burguesa; pero el autor, con sus sentimientos, si no con su inteligencia, está del lado de la víctima. En *Le Demi-Monde* su actitud para con la mujer de dudosa reputación es totalmente negativa; debe ser expulsada del cuerpo social

como un foco de infección, pues constituye un peligro aún más grande para la familia burguesa que una pobre, pero respetable muchacha, que puede, después de todo, convertirse en una buena madre, en una compañera fiel y en un guardián de la propiedad familiar digno de confianza. Si se ha seducido a una muchacha de esta clase, se debe contraer matrimonio con ella no sólo para enmendar la falta cometida, sino también para restablecer el orden, y, como Zola dice al resumir la moral de *Fourchambaults*, de Augier, para no consumar una bancarrota. Si se ha tenido un hijo ilegítimo, y no hay nada elogiable en ello, sino más bien lo contrario, se le debe legitimar, como Dumas alega en *Le Fils naturel* y en *Monsieur Alphonse*, sobre todo para no aumentar los elementos desarraigados, que son un peligro constante para la sociedad burguesa. El único punto de vista desde el que se juzga el adulterio es el de si pone en peligro la familia como institución. En determinadas circunstancias a un hombre puede perdonársele; a una mujer, nunca. Una mujer que es moralmente solvente del todo es incapaz por completo de adulterio (Francillon). En suma, se permite todo lo que puede conciliarse con la idea de la familia y está prohibido lo que está en contradicción con ella. Estas son las normas e ideales de que se trata en las obras de Augier y Dumas; fueron escritas para justificarlos, y su éxito prueba que los escritores habían penetrado en los pensamientos más íntimos del público.

La calidad inferior de las obras —puesto que es ínfima— no se debe al hecho de que sirvan a un propósito definido y defiendan una tesis —incluso las comedias de Aristófanes y las tragedias de Corneille hicieron también esto—, sino al hecho de que el propósito se les imponga desde fuera y ninguna de las figuras sea de carne y hueso. Nada es más característico de la combinación inorgánica de tesis y exposición en estas obras que la figura fija del "argumentador". El mero hecho de que un personaje no tenga otra función que la de ser intérprete del autor demuestra que la doctrina moral no sale

de lo meramente abstracto, y que en el fondo la ideología no forma unidad con el cuerpo de la obra. Los autores se avienen o, más bien aceptan, las opiniones de las clases dominantes sobre los buenos y malos hábitos de la época, y tienen, independientemente de estas ideas, un cierto don de entretenimiento, una cierta habilidad para hacer surgir el interés y crear una tensión con medios escénicos. Entonces combinan estos datos y usan su ingenio teatral para vender las opiniones y teorías que tienen que proclamar. Pero lo hacen de manera completamente directa y brusca, y contribuyen grandemente sin saberlo al principio de "el arte por el arte". Porque la propaganda en el arte es más molesta cuando no impregna completamente la obra y cuando la idea que se proclama no coincide enteramente con la visión del artista.

En contraste con el Romanticismo, el Segundo Imperio es una época de racionalismo, reflexión y análisis [110]. Los problemas técnicos están por todas partes en primer plano y en todos los géneros domina la inteligencia crítica. En la novela este espíritu crítico está representado por Flaubert, Zola y los hermanos Goncourt; en la poesía lírica, por Baudelaire y los parnasianos; y en el drama, por los maestros de la *pièce bien faite.* Los problemas formales, que sirven de contrapeso a la tendencia emocional romántica en la mayoría de los géneros, predominan en la escena. Y no son simplemente las condiciones externas de la representación, sus estrechos límites temporales y espaciales, el carácter popular del público y la inmediatez de la reacción a la impresión que recibe, lo que induce a los dramaturgos a atender a los problemas de orden y economía artística, sino que la intención didáctica y propagandística misma les obliga desde el primer momento, a un manejo del material claro en la forma y cuidadosamente terminado, técnicamente eficaz y práctico. Autores y críticos se vuelven cada vez más conscientes de que el teatro no está intrínsecamente relacionado con la literatura, de que la escena se rige de

110 A. THIBAUDET: *op. cit.*, pp. 295 ss.

acuerdo con leyes propias y con una lógica propia, y de que el elemento poético de un drama se opone con frecuencia a su efecto en la escena. Lo que Sarcey entiende por perspectiva teatral *(optique de théâtre)* e instinto teatral (génie de théâtre) o, simplemente, lo que quiere dar a entender cuando dice "*c'est du théâtre*", es la conveniencia de la escena —aparte por completo de consideraciones literarias—, el uso drástico de los métodos puramente teatrales, el esfuerzo total por ganar al público a cualquier precio, en suma, una actitud que identifica la "escena" con la "tribuna". Voltaire ya se había dado cuenta de que en el teatro es más importante "*de frapper fort que de frapper juste*", pero los practicones y teóricos de la "obra bien hecha" son los primeros en establecer las reglas de este tipo de drama de golpes fuertes y seguros. Su descubrimiento más importante consiste en el reconocimiento del efecto de la escena, de que, ciertamente, la mera posibilidad de la representación de una obra depende de una serie de convencionalismos y trucos del oficio, *tricheries,* como Sarcey los llama, y que el acuerdo táctico entre los elementos productores y receptores es precisamente más decisivo en el drama que en los otros géneros. El convencionalismo más importante del teatro es la disposición del público para dejarse sorprender por los cambios bruscos en la acción; es decir, su autoengaño consciente, su aceptación sin reservas de las reglas de juego. Sin esta disposición seríamos incapaces no sólo de ver por segunda vez una obra, atendiendo sólo a los factores puramente teatrales, sino que ni siquiera podríamos disfrutarla una vez. Porque en tales obras todo ha de ser visto como sorprendente, aunque todo es previsible. Sus *scènes à faire* son los inevitables parlamentos que el público sabe muy bien que ha de encontrar y encontrará [111], y su *dénouement* es la solución que los espectadores esperan y exigen[112]. El teatro se convierte así en un juego de socie-

111 SARCEY: *op. cit.*, V, p. 94.
112 *Ibid.*, p. 286.

dad, que se realiza ciertamente de acuerdo con los más estrictos convencionalismos y con el mayor virtuosismo; pero, a pesar de esto, tiene en sí algo de ingenuo y primitivo. Las dificultades no provienen del material con el que se enfrenta uno, sino de la complicación de las reglas del juego. Ellas deben, ante todo, compensar a los espectadores exigentes de la pobreza y la simpleza del contenido. El funcionamiento preciso del aparato debe, en otras palabras, esconder que la máquina funciona en el vacío. El público, e incluso el público mejor, por cierto, quiere distracción fácil y sin fatiga; no quiere vaguedades, ni problemas insolubles, ni profundidades insondables. De aquí que se acentúe tan fuertemente el rigor de la construcción y la lógica de las conexiones. El desarrollo de la acción debe ser como una operación matemática; la necesidad interna es sustituida por la externa, de igual modo que la verdad interna de la tesis es sustituida por el artificio de la argumentación.

El *dénouement* es la solución del problema. Si la solución es falsa, toda la operación es falsa, dice Dumas. Por eso, en su opinión, una obra debe comenzarse por su final, por su solución, por su última palabra. Nada ilumina mejor que este andar de cangrejo la diferencia entre la inteligencia calculadora con que es construida una *pièce bien faite* y los impulsos irracionales de que los poetas se dejan llevar. El autor escénico, cuando da un paso, debe retroceder dos; debe comparar cada incidencia, cada motivo nuevo, cada rasgo nuevo, con los motivos y rasgos ya existentes, y armonizarlos. Escribir teatro significa un constante adelantarse y retroceder, una permanente ordenación y reordenación, un autoasegurarse y un ir construyendo con constantes pruebas de resistencia, y la consolidación gradual y la fijación de cada uno de los estratos. Un racionalismo de esta clase caracteriza más o menos todo producto artístico pasable, y en particular toda obra dramática representable —la obra de Shakespeare, surgida del espíritu de la escena, lo mismo que las obras de Augier y Dumas—; pero el efecto de una "obra bien hecha" descansa solamente en la sucesión

de sus efectos y triunfos, y la de un drama shakespeariano, por el contrario, en una serie infinita de componentes, ajenos a toda relación matemática. Como es sabido, Emerson leía preferentemente los dramas de Shakespeare en la serie inversa de las escenas y renunciaba a su efecto teatral para concentrarse enteramente en su contenido poético. Una verdadera *pièce bien faite* no sólo sería insoportable leyéndola de este modo, sino que sería también incomprensible, pues los pormenores de semejantes obras no tienen valor propio intrínseco, sino sólo un valor de situación en la serie. En su desarrollo, como en una partida de ajedrez, todo está orientado hacia la jugada final. Y cuán mecánicamente se puede desarrollar esta jugada final lo muestra mejor que nada el método con ayuda del cual Sardou se apropió la técnica de Scribe. Según confesión propia, leía sólo el primer acto de las obras del maestro e intentaba deducir la continuación "correcta" de las premisas así adquiridas. A través de este "ejercicio puramente lógico", como él mismo lo llamaba, llegó con el tiempo cada vez más cerca de la solución que Scribe había elegido en el segundo y tercer acto de sus obras, y obtuvo al mismo tiempo la conclusión, que conocía bien Dumas, de que toda la acción se deducía según una cierta necesidad de la situación de la que se partía. Dumas opinaba que hallar una situación dramática e imaginar un conflicto no era arte en absoluto; éste consiste más bien en preparar correctamente las escenas en que culmina la acción y en desatar con suavidad los nudos. La fábula, que, a primera vista, parece ser el elemento más espontáneo del drama, el menos problemático y el más inmediatamente dado, demuestra con esto ser su componente más artificioso y más fatigosamente conseguido. No es ni mucho menos simple materia prima o mero producto de la fantasía, sino que consiste en una serie de rasgos estratégicos que no dejan campo alguno al hallazgo espontáneo y al capricho soberano del escritor.

Se puede, si se quiere, ver en el entramado de una obra bien compuesta la escala que eleva a la región de

las alturas vertiginosas, o también el esquema de una rutina que no tiene nada que ver con el auténtico arte y la humanidad. Se puede ensalzar entusiásticamente, como Walter Pater, la concepción del arte que "prevé desde el principio el fin y lo tiene presente en todo momento, y en cada una de las partes tiene presentes todas las otras, hasta que la última frase —con fuerza no disminuida— no hace otra cosa que desarrollar y confirmar la primera", pero se puede también, como Bernhard Shaw, temer lo peor para los dramaturgos de la tiranía de la lógica, de la que dice Shaw que "es casi imposible para sus esclavos escribir últimos actos tolerables en sus obras, de tan convencionalmente como sus conclusiones siguen a sus premisas". Pero, para creer en la palabra de Shaw de que repudia las tretas y ardides de esta visión del arte verdaderamente, hay que olvidar que él es el autor de obras como el *The Devil's Disciple* y *Candida*, que, en una observación detenida, se descubre que no son más que *pièces bien faites*. Sin embargo, no sólo Shaw, sino también Ibsen y Strindberg, y con ellos todo drama del presente concebido de acuerdo con las reglas teatrales, dependen más o menos de la *pièce bien faite* francesa. El arte de producir el enredo y la tensión, trabar el nudo y diferir su solución, preparar anticipadamente los cambios de la acción y, a pesar de ello, sorprender al espectador, las reglas de la correcta distribución y el ritmo de los *coups de théâtre*, la casuística de las desmesuradas discusiones y de las frases de efecto seguidas de telón, la caída de telón sensacional, la solución en el último minuto, todas estas cosas las han aprendido de Scribe, Dumas, Augier, Labiche y Sardou. Esto no significa en absoluto que la técnica de la escena moderna sea por entero creación de estos autores. Por el contrario, la línea del desarrollo puede ser trazada hacia atrás entre el melodrama y el *vaudeville* del período postrevolucionario, el drama doméstico y la comedia del siglo XVIII, la *commedia dell'arte*, y Molière, hasta la comedia romana y la farsa medieval. Sin embargo, la contribución de los maestros de la *pièce bien faite* a esta tradición es extraordinaria.

El producto artístico más original del Segundo Imperio, y, en muchos aspectos, el más expresivo, es la opereta [113]. Tampoco ella es, desde luego, una innovación absoluta en ningún sentido; esto sería inconcebible en un estadio tan avanzado de la historia del teatro; representa más bien la continuación de dos antiguos géneros, la *ópera bufa* y el *vaudeville*, y transmite a esta época pesada y carente de humor algo del espíritu festivo, vivo y antirromántico del siglo XVIII. Es la única forma juguetona, ligera y trivial de la época. Junto a las tendencias conformistas, que están de acuerdo con el objetivo gusto burgués, y el arte naturalista de la oposición, constituye un mundo propio, un reino intermedio. Es mucho más atractiva que el drama contemporáneo o la novela popular, es sociológicamente más representativa que el naturalismo y, como tal, el único género en el que se producen obras populares con un atractivo amplio y un cierto valor artístico.

La característica más notable de la opereta, y, desde el punto de vista naturalista, la más peculiar, es su absoluta inverosimilitud, la naturaleza irreal y enteramente imaginativa de sus escenas en torbellino. Tiene el mismo significado para el siglo XIX que la pieza pastoril había tenido para los siglos anteriores. Las fórmulas inalterables de sus contenidos, el convencionalismo de sus enredos y desenlaces son puras fórmulas de juego sin relación con la realidad. Tanto el carácter de marioneta de las figuras como la forma aparentemente improvisada de la representación no hacen más que resaltar la impresión de ficción. Sarcey nota ya la similitud entre la opereta y la *commedia dell'arte* [114], y señala la impresión de irrealidad soñada que le causan las obras de Offenbach. Con lo cual él sólo quiere decir, sin embargo, que tienen una peculiar calidad fantástica. Un admirador de Offenbach en nuestro tiempo, el escritor vienés Karl Kraus, fue el primero en dar una significación más definida a esta ca-

113 JULES LEMAÎTRE: *Impressions de théâtre*, I, 1888, p. 217.
114 SARCEY: *op. cit.*, VI, 1901, p. 180.

lidad, señalando que en la opereta de Offenbach la vida es tan improbable y carente de sentido, tan grotesca y misteriosa como la misma realidad vista a cierta distancia [115]. Semejante interpretación, naturalmente, hubiera sido extraña por entero a Sarcey y totalmente inconcebible antes de que el expresionismo y el surrealismo del arte moderno resaltaran el carácter fantasmal y de sueño que tiene la vida. Solamente un ojo dotado de una visión agudizada por estas tendencias artísticas era capaz de ver que la opereta era no sólo una imagen de la sociedad frívola y cínica del Segundo Imperio, sino, al mismo tiempo, una forma de burla de sí propio, que no sólo expresaba la realidad, sino también la irrealidad de este mundo, que surgió, en una palabra, de la naturaleza operetesca de la vida misma [116], en cuanto se puede hablar de "naturaleza operetesca" de una época tan seria, tan objetiva y tan crítica como ésta. El labrador junto al arado, los trabajadores en las fábricas, los comerciantes en sus tiendas, los pintores en Barbizon, Flaubert en Croisset, eran lo que eran; pero la clase dominante, la Corte en las Tullerías y el mundo de banqueros juerguistas, aristócratas disolutos, periodistas "*parvenus*" y bellezas regordetas tenían algo de improbable, algo de fantasmagórico e irreal, algo efímero en sí; era un país de opereta, una escena cuyos bastidores amenazaban hundirse a cada momento.

La opereta era producto de un mundo de "*laissez faire, laissez passer*", o sea, un mundo de liberalismo económico, social y moral, un mundo en el que cada uno podía hacer lo que quisiera en tanto se abstuviera de discutir el sistema mismo. Esta restricción implicaba, por una parte, límites muy amplios, y por otra, muy estrechos. El mismo gobierno que demandó judicialmente a Flaubert y Baudelaire, toleraba las más insolentes sátiras sociales, la ridiculización más irrespetuosa del régimen autoritario, la Corte, el ejército y la burocracia en las obras de Offenbach. Pero toleraba sus calaveradas simplemente porque no eran o parecían no ser peligrosas, porque se reducían a un público cuya lealtad estaba fuera de duda y no necesitaba otra válvula de escape para ser feliz que esta burla aparentemente inofensiva. La burla nos parece maliciosa solamente a nosotros; el público contemporáneo no escuchó el siniestro bajo tono que nosotros podemos oír en el ritmo frenético de los *galops* y *cancans* de Offenbach. Sin embargo, el entretenimiento no era tan inofensivo, pues se sugería sólo el torbellino por el que se quería ser arrastrado. La opereta desmoralizaba al pueblo, no porque se mofaba de todo lo "venerable", no porque sus escarnios de la Antigüedad, de la tragedia clásica, de la ópera romántica, fueran simplemente crítica disfrazada de la sociedad, sino porque quebrantaba la fe en la autoridad, sin negarla en principio. La inmoralidad de la opereta consistía en la irreflexiva tolerancia con que realizaba su crítica del sistema corrompido de gobierno y de la depravada sociedad de la época, en la apariencia de inofensividad que daba a la frivolidad, a las pequeñas prostitutas, los galanteadores extravagantes y los amables y viejos *viveurs*. Su crítica tibia e indecisa no hizo más que estimular la corrupción. No se podía, sin embargo, esperar otra cosa que una actitud ambigua de artistas que habían triunfado, que amaban el triunfo más que nada y cuyos éxitos estaban ligados a la pervivencia de esta sociedad indolente y entregada a sus placeres. Offenbach era un judío alemán sin patria ni hogar, músico errante, un artista cuya existencia estaba doblemente amenazada; se sentía inevitablemente extranjero, desarraigado, espectador excluido, apático en sentido doble y múltiple en la capital de Francia, en medio de este mundo corrompido y, sin embargo, tan tentador. Sentía inevitablemente la posición problemática del artista en la sociedad moderna, la contradicción entre su ambición y su resentimiento, su orgullo de mendigo y su adulación del público, incluso más intensamente que sus compañeros de profesión. No era un rebelde, ni

115 S. KRACAUER: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, 1937, p. 349.
116 *Ibid.*, p. 270.

siquiera un demócrata auténtico; por el contrario, aprobaba el gobierno de "mano dura" y disfrutaba con la mayor tranquilidad intelectual las ventajas que se derivaban del sistema político del Segundo Imperio; pero miraba toda la bullente actividad que se desarrollaba en torno a él con los ojos atónitos, fríos y penetrantes de un extraño, e involuntariamente apresuraba la caída de la sociedad a la que debía su éxito en la vida.

La aparición de la opereta señala la introducción del periodismo en el mundo de la música. Después de la novela, el drama y las artes gráficas, le ha llegado el turno de comentar los acontecimientos del día a la escena musical. Pero el periodismo de la opereta no se reduce a las alusiones de actualidad en las canciones y bromas de las piezas cómicas. Todo el género es más bien una especie de sección de chismes dedicada a los escándalos de la sociedad elegante. Heine ha sido llamado con razón el predecesor de Offenbach. Los orígenes, el temperamento y la situación social de ambos son más o menos los mismos; ambos son periodistas natos, naturalezas críticas y prácticas, que no desean vivir al margen, sino en y con la sociedad, ya que no siempre en modo alguno de acuerdo con los propósitos y métodos de ésta. Heine tuvo intrínsecamente las mismas oportunidades de triunfo en el París cosmopolita de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio que Meyerbeer y Offenbach, solamente que no tuvo a su disposición los medios internacionales de comunicación utilizados por sus compatriotas, más afortunados. Su fama estuvo reducida a un círculo relativamente estrecho, mientras Meyerbeer y Offenbach conquistaron la capital de Francia y todo el mundo civilizado. Ellos crearon no sólo dos de los géneros más característicos del arte francés, sino que representaron el gusto parisino de la época más fielmente y de manera más comprensiva que sus colegas franceses. Offenbach puede ser considerado como el verdadero compendio de su época; su obra contiene los rasgos más característicos y originales de ella. Sus contemporáneos ya se dieron cuenta de que era tan representativo, que le identificaron con el espíritu de París y describieron su arte como la continuación de la tradición clásica francesa. Su música unió la Europa occidental en un sentimiento de gozo por la vida y de exuberancia [117]. *La Gran Duquesa de Gerolstein* demostró ser la atracción más grande y permanente de la Exposición Universal de 1867; los numerosos soberanos y príncipes que visitaron París se entusiasmaron tanto por la obra, con la irresistible Hortense Schneider en el papel principal, como los libertinos de la capital de Francia y la pequeña burguesía de provincias. Tres horas después de su llegada a París el Zar ruso estaba ya sentado en un palco en el "Variétés", y aunque fue aparentemente más capaz de dominar su impaciencia, Bismarck se sintió tan encantado como las mismas cabezas coronadas. Rossini llamó a Offenbach "el Mozart de los Campos Elíseos", y Wagner confirmó este juicio, aunque sólo después de la muerte de su envidiado rival.

La época de furor por la opereta fue el período comprendido entre las dos Exposiciones Universales de 1855 y 1867. Después del desasosiego político a fines del decenio de 1860 ya no había un público debidamente frívolo, o que al menos quisiera mecerse en el sentimiento de la frivolidad y la seguridad. Con el Segundo Imperio acabaron los mejores días de la opereta. El placer que las generaciones posteriores experimentaron en ella no se derivaba ya del género como expresión viva, espontánea y directa del presente, sino del "tiempo pasado", que estaba ligado a este género más directamente que a ningún otro. Gracias a esta asociación de ideas la opereta sobrevivió a los trastornos de *fin de siècle*, y, en una ciudad tan inestable intelectualmente como Viena, siguió siendo el vehículo más popular de idealización del pasado, propiamente hasta la segunda guerra mundial. Fueron necesarias las experiencias de los últimos veinte años para imponer una revisión a la idea del "tiempo pasado", ligado en una parte de Europa con Napoleón III y Offenbach, y en

117 Cf. FLEURY-SONOLET: *La société du Second Empire*, III, 1913, p. 387.

otra con el emperador Francisco José y Johann Strauss. La lucha de clases, que fue suprimida en todas partes entre 1848 y 1870, estalló de nuevo a fines de este período y puso en peligro el mandato de la burguesía como beneficiaria de la reacción. La opereta parecía ser ahora la pintura de una vida feliz, libre de cuidado y peligro, de un idilio que, sin embargo, nunca había existido en realidad.

Los Goncourt tenían razón cuando profetizaron que el circo, los espectáculos de variedades y la revista desplazarían al teatro. El cine, que, por su calidad pictórica y su despliegue, puede ser contado entre estas formas visuales, confirma por entero su predicción. La opereta se aproximó todo lo posible a la revista, pero no representaba ni mucho menos la forma original en la que el espectáculo había triunfado sobre el drama. El verdadero cambio de rumbo tuvo lugar con la aparición de la "gran ópera" durante la Monarquía de Julio, por más que el espectáculo había sido siempre un componente integral del teatro y repetidas veces había prevalecido sobre sus elementos dramáticos y acústicos. Este fue, sobre todo, el caso del teatro barroco, en el que el carácter solemne de la representación, las decoraciones, el vestuario, las danzas y desfiles se imponían con frecuencia a todo lo demás. La cultura burguesa de la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio, que fue una cultura de nuevos ricos, cuidó también lo monumental e imponente en el teatro y exageró la apariencia de grandeza, tanto más cuanto más descuidaba la verdadera grandeza espiritual. Hay, en efecto, dos impulsos distintos que conducen a la sociedad a formas ceremoniales, grandiosas y pretenciosas: de una parte, puede verse impelida a buscar la grandeza porque ésta va de acuerdo con su modo natural de vida; de otra, el furor por lo colosal puede ser debido a la necesidad de compensar una debilidad sentida más o menos dolorosamente. El Barroco del siglo XVIII correspondía a las grandes proporciones en que la Corte y la aristocracia de la época absolutista respiraban y se movían naturalmente; el pseudobarroco del siglo XIX corres-

ponde a las ambiciones con que la burguesía triunfante trataba de llenar este formato. La ópera se convirtió en el género favorito de la burguesía porque ningún otro arte le ofrecía tan grandes posibilidades para la ostentación, para la pompa y la tramoya, para la acumulación y complicación de efectos. El tipo de ópera realizado por Meyerbeer combinaba todos los alicientes de la escena y creaba una mezcla heterogénea de música, canción y danza que exigía ser vista tanto como ser oída, y en la que todos los elementos eran concebidos para seducir y abrumar al público. La ópera de Meyerbeer era un gran programa de variedades cuya unidad consistía más en el ritmo del espectáculo que se movía sobre la escena que en el predominio absoluto de la forma musical [118]. Estaba concebida para un público cuya relación con la música era puramente externa.

La idea de la "obra total de arte" *(Gesamtkunstwerk)* se había dejado sentir mucho antes de Wagner y expresaba una necesidad mucho antes ya de que nadie hubiera pensado en formularla en un programa fijo. Wagner trató de justificar la naturaleza compleja de la ópera por analogía con la tragedia griega, que no era en su tiempo otra cosa que un oratorio. Pero el deseo de semejante justificación surgió de la heterogeneidad barroca del género, que desde Meyerbeer amenazaba constantemente con volverse cada vez más "informe" y sin "estilo". La "gran ópera" debió su autoridad, que es perceptible todavía en *Los Maestros cantores* y en *Aida*, y que probablemente representaba un convencionalismo más rígido que el de la primitiva ópera italiana [119], a la circunstancia de que la cultura de la burguesía francesa sirvió de modelo a todo el continente y por todas partes correspondía a auténticas necesidades arraigadas en las condiciones sociales. Nada satisfacía estas necesidades más perfecta y rápidamente que el concertado conjunto de la ópera de

[118] PAUL BEKKER: *Wandlungen der Oper*, 1934, p. 86.
[119] LIONEL DE LA LAURENCIE: *Le goût musical en France*, 1905, página 292. WILLIAM L. CROSTEN: *French Grand Opera*, 1948, página 106.

Meyerbeer, la organización de los medios a su disposición —la gigantesca orquesta, el enorme escenario y el gran coro— en un conjunto que estaba concebido solamente para impresionar, abrumar y subyugar al público. Este era sobre todo el objetivo de los grandes finales, que con frecuencia inventaban nuevos y poderosos efectos plásticos y musicales, pero que no tenían nada en común con la profunda humanidad de las escenas finales de Mozart ni con la viva gracia de las de Rossini. Lo que nosotros habitualmente llamamos "de ópera" —el escenario monumental, el énfasis vacío, la heroicidad tonante, el lenguaje y la emoción artificiales— no es, sin embargo, creación de Meyerbeer en ningún sentido y no está en modo alguno limitado a la ópera de la época. Incluso un artista de gusto tan purista como Flaubert no está libre enteramente de teatralidad. Es una parte del legado romántico heredado por esta generación, y Víctor Hugo tiene en su desarrollo una parte no menor que Meyerbeer.

De todos los representantes calificados de la época, Ricardo Wagner es el que está más cerca del estilo de ópera de Meyerbeer, no sólo porque quiere ligar su obra a un arte vivo, sino también porque ninguno está más ansioso del triunfo que él. Acepta los convencionalismos dominantes sin oposición y, como se ha dicho, sólo gradualmente busca su camino hacia la originalidad, en contraste con el desarrollo artístico típico, que parte de una experiencia individual, de un descubrimiento personal, y termina con un estilo más o menos estereotipado [120]. Mucho más notable, sin embargo, que el punto de partida de Wagner de la "gran ópera" es su vinculación continua a una forma que combina la expresión de los sentimientos más íntimos, más profundos y más sublimes, con la ostentación del Segundo Imperio. Pero no sólo *Rienzi y Tannhäuser* son todavía óperas espectaculares, en las que predomina el aparato escénico, sino que *Los Maestros cantores* y *Parsifal* son también en cierto aspecto obras musicales de espectáculo, concebidas para

120 ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era*, 1947, p. 231.

arrebatar todos los sentidos y superar toda expectación. La preferencia por lo magnífico y lo masivo es tan fuerte en Wagner como en Meyerbeer y en Zola, y Wagner es, en proporción nada menor a Hugo y Dumas, un autor teatral nato, un "histrión" y un "mimomaniático", como Nietzsche le llamaba [121]. Pero su teatralidad no es simplemente ni mucho menos el resultado de haber escrito la letra de sus óperas; por el contrario, sus óperas son la expresión de su gusto teatral confuso y de su naturaleza ruidosamente ostentosa. Como Meyerbeer, Napoleón III, La Païva o Zola, Wagner ama lo complicado, lo preciosista, lo voluptuoso, y es fácil darse cuenta de lo que sus óperas y los salones de la época, llenos de seda, terciopelo, brocado de oro, mobiliario tapizado, alfombras y cortinajes, tienen en común, incluso aunque no sepamos que quería escenarios pintados por Makart [122]. La manía por la grandeza y la exuberancia tiene en Wagner, sin embargo, orígenes más complicados; los hilos conducen no simplemente a Makart, sino también a Delacroix. Las relaciones entre *La muerte de Sardanápalo* y *El ocaso de los dioses* son tan estrechas como entre el pródigo esplendor de la "gran ópera" parisina y la celebración de los festivales de Beirut. Pero ni siquiera aquí se acaba todo. El sensualismo de Wagner es no sólo más elemental que una mera ostentación, sino también más auténtico y espontáneo que todo el misticismo de "sangre, muerte y lujuria" de su tiempo. Con razón para muchas de las inteligencias más sensitivas de su siglo su obra significó la esencia misma del arte, el paradigma que les reveló por vez primera el significado y el principio de la música. Wagner fue, ciertamente, la última y tal vez la más grande revelación del Romanticismo. Ningún otro nos permite comprender tan íntimamente con qué intoxicación de los sentidos impresionó al público contemporáneo y hasta qué punto se sentía rebelde

121 FRIEDR. NIETZSCHE: *Der Fall Wagner*, 1888; *Nietzsche contra Wagner*, 1888.
122 Cf. THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, página 75; *Leiden und Grösse der Meister*, 1935, pp. 145 ss.

contra todos los convencionalismos muertos y sentía el descubrimiento de un mundo joven, feliz y prohibido. Es comprensible, aunque sorprenda al principio, que Baudelaire, que no era ni mucho menos devoto de la música, pero que es el único de los contemporáneos de Wagner cuyos acentos crean en nosotros el mismo sentimiento de felicidad que la música del *Tristán*, fuera el primero en reconocer la significación del arte de Wagner.

Aparte de sus nervios sobrexcitados, de su pasión por la narcosis y los efectos estupefacientes, Wagner comparte con Baudelaire los mismos sentimientos cuasi-religiosos y el mismo anhelo romántico de redención. Y aparte de su debilidad por los colores brillantes y las formas exuberantes, está ligado a Flaubert por una especie de diletantismo genial y una relación totalmente reflexiva con su propia obra. Tiene un talento tan escasamente natural y espontáneo, y lucha con su obra casi tan violenta y desesperadamente, y tiene en el arte una fe tan escasamente auténtica como Flaubert. Nietzsche señala que ninguno de los grandes maestros era todavía a los veintiocho años tan mal músico como Wagner, y, con la excepción de Flaubert, es cierto que ningún gran artista dudó tan largo tiempo de su propia capacidad. Ambos sintieron que el arte era el tormento de su vida, que estaba entre ellos y el disfrute de la vida, y ambos consideraron el abismo entre realidad y arte, entre *avoir* y *dire* como infranqueable. Eran miembros de la misma última generación romántica, que riñó una batalla tan incansable como desesperada contra su egoísmo y su esteticismo.

3

LA NOVELA SOCIAL EN INGLATERRA Y RUSIA

La revolución industrial comenzó en Inglaterra; allí alcanzó los más fecundos éxitos y allí provocó las protestas más ruidosas y apasionadas. Pero las acusaciones no impidieron en modo alguno a la clase dirigente oponerse con tanta mayor energía y éxito a la revolución social. El fracaso de los esfuerzos revolucionarios hizo que, mientras en Francia una parte de los intelectuales y de los escritores comenzó, después de la experiencia de la revolución, a adoptar una actitud antidemocrática, la opinión de los intelectuales en Inglaterra, si bien no siempre en un sentido revolucionario, en conjunto se mantuvo radical. La diferencia más visible del modo de pensar entre las minorías intelectuales de ambos países consistía, por lo demás, en que los franceses eran siempre racionalistas, en cualquier posición que tomasen frente a la revolución y la democracia, mientras que los ingleses, a pesar de sus opiniones radicales y de su oposición al industrialismo, e incluso a consecuencia precisamente de su oposición a la sociedad dominante, pasaron a ser antirracionalistas desesperados y se refugiaron en el idealismo nebuloso del romanticismo alemán. De manera curiosa, en Inglaterra los capitalistas y los utilitarios estaban más profundamente ligados a las ideas ilustradas que sus contrarios, que negaban el principio de la libre concurrencia y de la división del trabajo. Desde el punto de vista de la historia de las ideas eran, pues, reaccionarios los idealistas impugnadores de las máquinas, mientras que los materialistas y capitalistas representaban el racionalismo y el progreso.

La libertad económica tenía una raíz histórica común con el liberalismo político. Una y otro pertenecían a las

conquistas de la Ilustración, y eran lógicamente inseparables. En cuanto uno adoptaba el punto de vista de la libertad personal y del individualismo, había de considerar la libre concurrencia como parte integrante de los derechos del hombre. La emancipación de la burguesía fue un paso necesario en la liquidación del feudalismo y supuso, por su parte, la liberación de la economía de las trabas y limitaciones medievales. Esta emancipación de los viejos derechos se explica en primer lugar como resultado de un desarrollo mediante el cual fueron poco a poco superadas las formas de economía precapitalistas. Sólo después de que la economía alcanzó el estadio de la plena autonomía y de que la burguesía hubo roto las rígidas barreras del sistema de clases feudal se pudo pensar en que la sociedad se liberase de la anarquía de la libre concurrencia. Era, además, completamente inútil combatir algunos fenómenos del capitalismo sin poner en cuestión el sistema entero. Mientras la economía capitalista no se volvió problemática, sólo se pudo hablar de atenuaciones filantrópicas de sus excesos. Mantenerse dentro de los principios del racionalismo y del liberalismo era el único camino que podía conducir a la reforma de los abusos; sólo había que tomar el concepto de libertad en un sentido más amplio, que trascendiera las limitaciones burguesas. El abandono de la razón y de las ideas liberales había de conducir, por el contrario, por buena y honrada que fuera la intención primitiva, a un intuicionismo incontrolable y a una minoría de edad intelectual. De este peligro, se tiene siempre conciencia al leer a Carlyle, y amenaza el idealismo de la mayoría de los pensadores victorianos. El proverbial compromiso de la época, su vía media entre tradición y progreso, en nada se expresa tan terminantemente como en la rebeldía romántica y nostálgica del pasado de sus jefes intelectuales. Ninguno de los victorianos representativos está completamente libre de esta disposición al compromiso, y la ambigüedad a ella aneja compromete la influencia política de un radical tan auténtico como Dickens. En Francia la intelectualidad se sentía obligada a elegir entre la revolución y la política burguesa, y aunque la elección muchas veces se hacía con sentimientos divididos, al menos era inequívoca y definitiva. En Inglaterra, por el contrario, también aquella parte de la minoría intelectual que estaba en oposición al industrialismo se encontraba asentada sobre la base de una mentalidad tan conservadora y a veces hasta tan reaccionaria como la propia burguesía capitalista.

Los utilitarios, que representaban los principios económicos del industrialismo, eran discípulos de Adam Smith y proclamaban la doctrina de que la economía abandonada a sí misma no sólo correspondía del mejor modo al espíritu del liberalismo, sino también a los intereses generales. Lo que en los idealistas desencadenó la más fuerte resistencia contra ellos no fue tanto lo insostenible de esta tesis, como el fatalismo con que presentaban los impulsos del egoísmo, como el principio último e inconmovible de actuación, y la necesidad matemática con que creían poder derivar de la realidad del egoísmo humano las leyes de la economía y de la vida social. La protesta de los idealistas contra esta reducción del hombre al *homo oeconomicus* era la eterna protesta de la "filosofía de la vida" romántica (de la creencia en la inagotabilidad lógica y la incapacidad de dominar teóricamente la vida) contra el racionalismo y el pensamiento que abstrae de la realidad inmediata. La reacción contra el utilitarismo fue un segundo romanticismo en el que la lucha contra la injusticia social y la oposición contra las doctrinas concretas de la *dismal science* desempeñaban un papel mucho menor que la huida del presente, cuyos problemas no se sabía ni se quería tampoco resolver, hacia el irracionalismo de los Burke, de los Coleridge y de los románticos alemanes. La exigencia de una intervención del Estado era, por ejemplo, en Carlyle lo mismo el signo de tendencias antiliberales y autoritarias que la expresión de un sentimiento humanitario y altruista, y en su queja de la atomización de la sociedad se expresaba tanto el deseo de comunidad como la nostalgia de un guía al que se amara y temiera.

Después del fin del florecimiento del romanticismo inglés comienza, hacia 1815, un racionalismo antirromántico, que alcanza su punto culminante con la reforma electoral de 1832, el nuevo Parlamento y la victoria de la burguesía. La burguesía triunfante se vuelve cada vez más conservadora y opone a los esfuerzos democráticos una reacción que vuelve a tener un carácter esencialmente romántico. Junto a la Inglaterra racionalista aparece una Inglaterra sentimental, y los capitalistas curtidos, de pensamiento claro y despierto, coquetean con ideas filantrópicas, benéficas y reformistas. La reacción teórica contra el liberalismo económico se convierte en un asunto íntimo, en una autosalvación moral de la burguesía. Es el mismo estrato social que en la práctica representa el principio de la libertad económica el que mantiene aquélla y el que forma, dentro del compromiso victoriano, el elemento que compensa el materialismo y egoísmo.

Los años de 1832 a 1848 son un período de la más aguda crisis social, llenos de intranquilidad y de luchas sangrientas entre el capital y el trabajo. El proletariado inglés experimentó después del *Bill* de reforma el mismo trato por parte de la burguesía que sus hermanos en Francia después de 1830. Con ello se forma una especie de comunidad de destino entre la aristocracia y el pueblo frente al enemigo común, la burguesía capitalista. Esta efímera relación nunca puede ciertamente llevar a una verdadera comunidad de intereses y hermandad de armas, pero basta para ocultar la realidad a los ojos de un pensador tan emotivo en sus decisiones como Carlyle y para transformar su lucha contra el capitalismo en una fantasía histórica romántico-reaccionaria. A diferencia de Francia, donde el odio contra la burguesía se expresa en un naturalismo estricto y despierto, en Inglaterra, que desde el siglo XVII no ha vivido ninguna revolución y donde faltan las experiencias y desengaños políticos de los franceses, surge un segundo romanticismo. En Francia, hacia mediados del siglo, está superado el romanticismo como movimiento, y la lucha contra él adquiere un carácter más o menos privado. En Inglaterra la situación se conforma de modo distinto, y el antagonismo de las tendencias racionalistas e irracionalistas no se limita en modo alguno a una lucha íntima, cual la de Flaubert, por ejemplo, sino que divide al país en dos campos, que en realidad son de composición mucho más heterogénea que las "dos naciones" de Disraeli.

La tendencia dominante en la evolución es, en Inglaterra como en todo el Occidente, positivista, es decir, corresponde a los principios del racionalismo y naturalismo. No sólo los poderosos de la política y la economía, no sólo los técnicos y los investigadores, sino también el hombre corriente y práctico ligado a la vida profesional ordinaria piensan de manera racionalista y antitradicionalista. La literatura de la época está, sin embargo, llena de una nostalgia romántica, de un anhelo por la Edad Media y la utopía, en el que no tienen valor alguno las leyes de la economía capitalista, la comercialización, la objetivación y eliminación de la magia de la vida. El feudalismo de Disraeli es romanticismo político; el Movimiento de Oxford, romanticismo religioso; la crítica cultural de Carlyle, romanticismo social; la filosofía del arte de Ruskin, romanticismo estético. Todas estas doctrinas y orientaciones niegan el liberalismo y el racionalismo y buscan refugio contra los problemas del presente en un orden superior, sobrepersonal, sobrenatural, en un estado que dura y no está sometido a la anarquía de la sociedad liberal e individualista. La voz más resonante y seductora es la de Carlyle, el primero y más original de los matarratas que prepararon el camino para Mussolini y Hitler. Pues por importante y fecunda que fuera en ciertos aspectos la influencia procedente de él, y por mucho que sea lo que el presente le deba en su lucha por el valor psicológicamente inmediato de las formas de la cultura, él fue por cierto una cabeza confusa que, con las nubes de polvo y de humo de su charlatanería sobre la infinitud y la eternidad, su moral de superhombre y su mística del héroe, oscureció y veló la realidad para muchas generaciones.

Ruskin es el heredero inmediato de Carlyle; toma de

él sus argumentos contra el industrialismo y el liberalismo, repite sus quejas sobre la supresión del alma y de lo divino en la cultura moderna, comparte su entusiasmo por la Edad Media y la cultura común del Occidente cristiano, pero transforma el culto abstracto de su maestro al héroe en un claro culto a la belleza; su vago romanticismo social, en un idealismo estético con misiones concretas y objetivos claramente definibles. Nada demuestra el valor actual y la vinculación a la realidad de las doctrinas de Ruskin mejor que el que pudiera convertirse en el portavoz de un movimiento tan representativo como el prerrafaelismo. Sus ideas e ideales, y en primer lugar su repugnancia frente al arte del Renacimiento, frente a la forma grande, amplia, satisfecha y dueña de sí misma, así como su regreso al arte "gótico" preclásico, al modo sobrio y lleno de alma de los "primitivos", estaban en el aire, eran los síntomas de una crisis cultural general que abarcaba la sociedad entera. Las doctrinas de Ruskin y el arte de los prerrafaelistas proceden de una misma constitución psicológica y se expresan en la misma protesta contra la mentalidad y las opiniones artísticas convencionales de la Inglaterra victoriana. Lo que Ruskin entiende por degeneración del arte desde el Renacimiento lo ven y lo combaten los prerrafaelistas en el academicismo de su tiempo. Su lucha se dirige, en primer lugar, contra el clasicismo, contra el canon de belleza de la escuela de Rafael, esto es, contra el vacío formalismo y la superficial rutina de una práctica artística con la cual quiere presentar la burguesía de la época la prueba de su respetabilidad, de su moral puritana, de sus altos ideales y de su sentido poético. La burguesía victoriana está poseída de la idea del "arte sublime" [123], y el mal gusto que domina su arquitectura, su pintura y su artesanía es, esencialmente, consecuencia del autoengaño y la presuntuosidad que impiden la expresión espontánea de su modo de ser.

[123] A. PAUL OPPÉ, *Art*, en *Early Victorian England*, ed. por G. M. YOUNG, 1934, II, p. 154.

En la pintura victoriana pululan los temas históricos, poéticos, anecdóticos; es una pintura "literaria" por excelencia, un arte híbrido, en el que hay que lamentar, en todo caso, que contenga tan pocos valores pictóricos cuanto exceso de literatura. Es, ante todo, el miedo a la sensualidad, a la espontaneidad, lo que se opone en Inglaterra a la difusión de la auténtica y magnífica técnica de la pintura francesa. Pero la naturaleza repudiada vuelve a colarse por la escalera de servicio. Hay en la colección Chantrey, ese excepcional monumento del mal gusto victoriano, un cuadro que representa una monja joven que, además del mundo, ha prescindido también de los vestidos mundanos. Está arrodillada desnuda delante del altar de una capilla iluminada en la noche y vuelve a las monjas que están detrás de ella las formas seductoras de su delicado cuerpo. Apenas puede uno imaginarse algo más penoso que este cuadro, que pertenece al género más lamentable de la pornografía, precisamente porque es el más insincero.

La pintura prerrafaelista es tan literaria, tan "poética", como todo el arte victoriano; pero con sus temas esencialmente nada pictóricos, es decir, que nunca pueden ser dominados con los medios de la pintura, combinan ciertos valores pictóricos que a menudo son no sólo muy atractivos, sino nuevos. Con su espiritualismo victoriano, sus temas históricos, religiosos y poéticos, sus alegorías morales y su simbolismo de cuento de hadas, une un realismo que halla expresión en el gusto por el pormenor minucioso, en la reproducción juguetona de cada hoja de hierba y cada pliegue de la falda. Esta meticulosidad está de acuerdo no sólo con la tendencia naturalista del arte europeo en general, sino, al mismo tiempo, con la ética burguesa de la buena cortesía, que ve un criterio de valor estético en la técnica sin tacha y en la ejecución cuidada. Manteniéndose dentro de este ideal victoriano, los prerrafaelistas exageran los signos de habilidad técnica, la habilidad imitativa y los toques terminados. Sus pinturas están rematadas tan cuidadosamente como las de los pintores académicos, y percibimos que la antítesis

entre los prerrafaelistas y el resto de los pintores victorianos es mucho menos aguda que, por ejemplo, la diferencia entre los naturalistas y los académicos en Francia. Los prerrafaelistas son idealistas, moralistas y eróticos vergonzantes, como la mayoría de los victorianos. Tienen la misma concepción contradictoria del arte, denotan el mismo embarazo, las mismas inhibiciones al dar expresión artística a sus experiencias, y su puritano pudor frente al medio en que se expresan llega tan lejos, que siempre tenemos la impresión de un diletantismo tímido, aunque superiormente dotado, cuando consideramos sus obras. Este distanciamiento entre el creador y su obra hace aún más profunda la impresión de arte decorativo que va unida a toda la pintura prerrafaelista. Por eso es por lo que esta pintura parece tan afectada, tan exquisita y preciosa, y siempre tiene sobre sí algo de la calidad irreal y ornamental de las simples tapicerías. La nota preciosista, intelectual y, a pesar de su naturaleza lírica, fría, del simbolismo moderno, la gracia austera y el trazo anguloso y algo afectado del neorromanticismo, la estudiada timidez y contención, el carácter hermético del arte a fines del siglo tienen en parte su origen en este estilo artificial.

El prerrafaelismo fue un movimiento estético, un culto extremado de la belleza, una fundamentación de la vida sobre la base del arte, pero no ha de identificarse con el "arte por el arte" en mayor medida que la propia filosofía de Ruskin. La tesis de que el supremo valor del arte consiste en la expresión de un "alma buena y grande" [124] estaba de acuerdo con la convicción de todos los prerrafaelistas. Es verdad que eran formalistas y superficiales, pero vivían en la creencia de que su juego con las formas tenía una finalidad superior y un efecto educativo elevador del hombre. Hay exactamente tan gran contradicción entre su esteticismo y su moralismo como entre su arcaísmo romántico y su tratamiento naturalista de los por-

124 RUSKIN: *Stones of Venice,* III. *Works,* 1904, XI, p. 201.

menores [125]. Es la misma contradicción victoriana, que también se encuentra en los escritos de Ruskin; su entusiasmo epicúreo por el arte no es siempre en modo alguno compatible con el evangelio social que proclama. De acuerdo con este evangelio, la belleza perfecta sólo es posible en una comunidad en la que la justicia y la solidaridad reinen de modo absoluto. El gran arte es la expresión de una sociedad moralmente sana; en una época de materialismo y mecanización, el sentido de la belleza y la aptitud para crear arte de elevada calidad deben marchitarse.

Carlyle ya había aducido contra la sociedad capitalista moderna el cargo de que embota y mata las almas de los hombres con su "vínculo del cobro" y sus métodos mecánicos de producción; Ruskin repite simplemente las fieras palabras de su predecesor. Las lamentaciones sobre la decadencia del arte tampoco son nuevas. Incluso desde que apareció la leyenda de la Edad de Oro el arte del presente se había siempre sentido como inferior a las creaciones del pasado, y se creía que se podían descubrir en él señales de la misma decadencia, del mismo modo que eran evidentes en la moral de la época. Pero la decadencia artística nunca había sido considerada como síntoma de una enfermedad que atacase el cuerpo entero de la sociedad, y nunca había existido tan clara certeza de la relación orgánica entre arte y vida como a partir de Ruskin [126]. El fue indudablemente el primero en interpretar la decadencia del arte y del gusto como signo de una crisis general de la cultura y en expresar el principio básico, aún hoy insuficientemente apreciado, de que las condiciones en que viven los hombres han de ser cambiadas si se quiere despertar su sentido de la belleza y su comprensión del arte. Debido a la fuerza de esta convicción, Ruskin abandonó el estudio de la historia del arte por el de la economía, y se apartó del idealismo

125 H. W. SINGER: *Der Präraffaelismus in England,* 1912, p. 51.
126 Cf. A. CLUTTON-BROCK: *William Morris. His Work and Influence,* 1914, p. 9.

de Carlyle, haciendo mayor justicia al materialismo de esta ciencia. Ruskin fue sin duda la primera persona en Inglaterra en subrayar el hecho de que el arte es una cuestión pública, y su cultivo, una de las más importantes tareas del Estado, es decir, que representa una necesidad social y que ninguna nación puede descuidarlo sin comprometer su existencia intelectual. Fue finalmente el primero en proclamar el evangelio de que el arte no es un privilegio de los artistas, los entendidos y las clases educadas, sino que forma parte de la herencia y el patrimonio de todo hombre. Pero, con todo eso, no era en modo alguno un socialista, y ni siquiera un demócrata [127]. El Estado platónico de los filósofos, en el que reinaban de modo supremo la belleza y la sabiduría, es lo que estaba más cerca de su ideal, y su "socialismo" estaba limitado a la creencia en la educabilidad de los seres humanos y en su derecho a disfrutar de las bendiciones de la cultura. Según esto, la riqueza real consiste no en la posesión de bienes materiales, sino en la capacidad de disfrutar de la belleza de la vida. Este quietismo estético y la renuncia a toda violencia señalan los límites de su reformismo [128].

William Morris, el tercero en la serie de críticos sociales representativos de la era victoriana, piensa de modo mucho más consecuente y avanza mucho más que Ruskin en la esfera práctica. En algún respecto es, en realidad, el más grande [129], esto es, el más valiente, el más intransigente, de los victorianos, si bien ni aun él está completamente libre de sus contradicciones y compromisos. Pero él sacó la última conclusión de la doctrina ruskiniana de la implicación del destino del arte en el de la sociedad, y se convenció de que "hacer socialistas" es tarea más urgente que hacer buen arte. Prosiguió hasta su fin la idea de Ruskin de que la inferioridad del arte moderno,

127 D. C. SOMERWELL: *English Thought in the 19th Century*, 1947, 5.ª ed., p. 153.
128 CHRISTIAN ECKERT: *John Ruskin*, en "Schmollers Jahrbuch", 1902, XXVI, p. 362.
129 E. BATHO-B. DOBRÉE: *The Victorians and After*, 1938, p. 112

la decadencia de la cultura artística y el mal gusto del público son sólo los síntomas de un mal más profundamente arraigado y de mayor alcance, y comprobó que no tiene interés intentar mejorar el arte y el gusto dejando la sociedad sin cambiar. Llegó a saber que influir directamente en la evolución artística es inútil, y que todo lo que se puede hacer es crear las condiciones sociales que faciliten una apreciación mejor del arte. Estaba completamente seguro de la lucha de clases en que el proceso social, y, por consiguiente, el desarrollo del arte, acaece, y consideraba la tarea más importante imbuir al proletariado de la conciencia de este hecho [130]. Con toda su claridad sobre puntos fundamentales, sus teorías y exigencias aún contienen, como hemos dicho, numerosas contradicciones. A pesar de su sana concepción de la realidad social y de la función del arte en la vida de la sociedad, es un enamorado romántico de la Edad Media y del ideal medieval de belleza. Predica la necesidad de un arte creado por el pueblo y dirigido a él, pero es, y se empeña en seguir siendo, un diletante hedonista que produce cosas que sólo los ricos pueden adquirir y sólo los bien educados pueden disfrutar. Señala que el arte surge del trabajo, de la artesanía práctica, pero no reconoce la significación del medio de producción moderno más importante y más práctico: la máquina. La fuente de las contradicciones que existen entre sus enseñanzas y su actividad artística ha de buscarse en el tradicionalismo pequeño-burgués que constituye el fondo del juicio dado sobre la edad técnica para sus maestros, Carlyle y Ruskin, y de cuyo provincianismo nunca fue capaz de liberarse.

Ruskin atribuía la decadencia del arte al hecho de que la fábrica moderna, con su modo mecánico de producción y división del trabajo, impide una relación auténtica entre el obrero y su obra, es decir, suprime el elemento espiritual y aleja al productor del producto de sus manos. En Ruskin la lucha contra el industrialismo no estuvo dirigida contra la proletarización de las masas y

130 A. CLUTTON-BROCK: *op. cit.*, p. 150.

se transformó en un entusiasmo romántico por algo irrecuperable: la artesanía, la industria doméstica, el gremio; en resumen, las formas medievales de producción. Pero el servicio que prestó Ruskin fue atraer la atención hacia la fealdad de las artes y artesanías victorianas y recordar a sus contemporáneos los encantos de la habilidad manual honrada y cuidadosa frente a los materiales espúreos, las formas absurdas y la ejecución barata y ruda de los productos victorianos. Su influjo fue extraordinario, incomparable, casi incalculable.

La producción dentro del marco de un taller relativamente pequeño, que mantiene la relación personal de los trabajadores entre sí, y el predominio absoluto de la artesanía, con las tareas personales concentradas en una obra individual, con contenido propio, se convirtieron en el ideal en la producción del arte moderno y del arte aplicado. La función práctica y la solidez de la arquitectura moderna y del arte industrial son en gran medida el resultado de los afanes y doctrinas de Ruskin, aunque su influjo directo condujo a un culto más bien exagerado del trabajo manual, que se negaba a reconocer las tareas y posibilidades de la industria con máquinas y llegó a despertar esperanzas irrealizables. Era puro romanticismo, puro irrealismo, creer que los logros de la técnica, surgidos de verdaderas necesidades económicas y que aseguraban ventajas económicas tangibles, podían simplemente ser dejados de lado; era completamente pueril intentar detener el progreso en la técnica y la economía con libelos polémicos y protestas. Ruskin y sus discípulos tenían razón en lo referente a que el hombre realmente había perdido su dominio de la máquina, la técnica se había hecho autónoma y producía, especialmente en el campo de las artes industriales, los objetos más insípidos y repulsivos; pero olvidaban que no había otro modo de dominar la máquina que aceptarla y conquistarla espiritualmente.

El error lógico que cometieron consistió en su definición demasiado estrecha de la técnica, en no reconocer la naturaleza técnica de toda producción material, de toda elaboración de cosas, de todo contacto con la realidad objetiva. El arte siempre hace uso de un medio material, técnico, instrumental, de un aparato, una "máquina", y lo hace de modo tan claro que hasta este carácter indirecto y material de los medios de expresión puede describirse como una de sus más esenciales características. El arte es quizá, al mismo tiempo, la "expresión" más sensible y sensual del espíritu humano, y, como tal, está ligado a algo concreto fuera de sí, a una técnica, a un instrumento, lo mismo si este instrumento es el telar del tejedor que la máquina de tejer, un pincel que una cámara, un violín que —por citar algo verdaderamente horrible— un órgano mecánico. Hasta la voz humana —incluso en el aparato vocal de Caruso— es un instrumento material, no una realidad espiritual. Es solamente en el éxtasis místico, en la felicidad amorosa, en la compasión —quizá sólo en la compasión— cuando el alma se desborda directamente, sin mediación y sin instrumentos, sobre otras almas, pero nunca actúa así al experimentar una obra de arte.

Toda la historia de las artes industriales puede ser representada como la continua renovación y mejora de los medios técnicos de expresión. Cuando esto se desarrolla normal y suavemente, pueden definirse la explotación plena y el dominio de estos medios como el armonioso ajuste de habilidad y finalidad en los medios y en el contenido de expresión. La obstrucción que se ha producido en este progreso desde la revolución industrial, la ventaja que los logros técnicos han adquirido sobre los logros intelectuales, ha de ser atribuida no tanto al hecho de que comenzaran a usarse máquinas más complicadas y más diferentes, cuanto al fenómeno de que el avance técnico, espoleado por la prosperidad, se hizo tan rápido que la mente humana no ha tenido tiempo de ponerse al mismo ritmo que él. En otras palabras, aquellos elementos que podían haber transferido la tradición de la artesanía a la producción mecánica —es decir, los maestros independientes y sus aprendices— fueron eliminados de la vida económica antes de que tuvieran ninguna oportunidad

de adaptarse ellos mismos y las tradiciones de su oficio a los nuevos métodos de producción. Lo que produjo el desequilibrio de la balanza en la relación entre el desarrollo técnico y el intelectual fue, por consiguiente, una crisis de organización, y en modo alguno un cambio básico en la naturaleza de la técnica: de golpe ocurrió que había demasiados pocos especialistas en las industrias que arraigasen en las viejas tradiciones de la artesanía.

Morris compartía los prejuicios de Ruskin sobre el tema de la producción mecánica, lo mismo que su entusiasmo por la artesanía, pero reconoció el valor de la máquina de manera mucho más progresista y racional que su maestro. Echó en cara a la sociedad de su época usar mal las invenciones técnicas, pero ya sabía él que en ciertas circunstancias éstas podían resultar una bendición para la humanidad [131]. Su optimismo social no hizo sino acrecentar su esperanza en el progreso técnico. Morris define el arte como "expresión humana de la alegría en el trabajo" [132]; para él el arte no es sólo una fuente de felicidad, sino ante todo el resultado de un sentimiento de felicidad. Su valor real consiste en el proceso creador; en su obra el artista goza de su propia productividad, y es la alegría de la obra la que es artísticamente productiva. Esta autogénesis del arte es bastante misteriosa y contiene una fuerte dosis de rousseaunianismo, pero no es en modo alguno ni más mística ni más romántica que la idea de que las técnicas mecánicas significan el fin del arte.

Los fenómenos sociales que ocupan a los críticos de arte y de la sociedad en la época victoriana forman también el tema de la novela inglesa de la época. Esta gira siempre alrededor de lo que Carlyle llamaba el problema de la "situación de Inglaterra", y describe la situación social que surgió con la revolución industrial. Pero se dirige a un público más heterogéneo que la crítica de arte de la época; es más variado y habla un lenguaje

131 *Ibid.*, p. 228.
132 WILLIAM MORRIS: *Art under Plutocracy*, 1883.

más colorista y menos remilgado; quiere interesar a estratos sociales a los que las obras de Carlyle y Ruskin nunca habían llegado, y ganarse lectores para quienes las reformas sociales no son meros problemas de conciencia, sino cuestiones de importancia vital. Pero como tales lectores son todavía una minoría, la novela sigue basándose principalmente en los intereses de las clases alta y media de la burguesía, y proporciona una salida a los conflictos morales en que están mezclados los vencedores de la lucha de clases. El estímulo puede proceder, como en el caso de Disraeli, de sueños de realización de deseos de tipo patriarcal-feudal, o, como en el de Kingsley y Mistress Gaskell, de un ideal cristiano-socialista, o, como en el de Dickens, de preocuparse por el empobrecimiento de la pequeña burguesía, pero el resultado final es siempre la aceptación fundamental del orden establecido. Todos comienzan con los más violentos ataques a la sociedad capitalista, pero al fin llegan a aceptar sus premisas, bien con una disposición mental optimista, bien quietista, como si ellos hubieran querido reclamar y luchar contra los abusos para evitar los movimientos revolucionarios más profundos. En el caso de Kingsley la tendencia conciliadora se expresa en un cambio confesado abiertamente; en el de Dickens es únicamente encubierta por la actitud radical del autor, cada vez más izquierdista. Algunos escritores simpatizan con las clases altas; otros, con los "insultados e injuriados"; pero entre ellos no hay revolucionarios. A lo sumo oscilan entre auténticos impulsos democráticos y la reflexión de que, a pesar de todo, las diferencias de clases están justificadas y ejercen un influjo favorable. Las diferencias entre ellos son, en todo caso, de importancia secundaria en comparación con los rasgos comunes de su conservadurismo filantrópico [133].

La novela social moderna surge en Inglaterra, como en Francia, en el período de alrededor de 1830, y alcanza

133 M. LOUIS CAZAMIAN: *Le roman social en Angleterre (1830-1850)*, II, 1935, pp. 250 s.

su punto más alto en los turbulentos años de 1840 a 1850, cuando el país está al borde de la revolución. Allí también se convierte la novela en la forma literaria más importante de la generación que ha puesto en tela de juicio los objetivos y criterios de la sociedad burguesa y que desea explicar su súbito ascenso y la ruina que la amenaza. Pero los problemas discutidos en la novela inglesa son más concretos, de significación más general, menos intelectualizados y artificiosos que en la francesa; el punto de vista del autor es más humano, más altruista, pero al mismo tiempo más conciliador y oportunista. Disraeli, Kingsley, Mistress Gaskell y Dickens son los primeros discípulos de Carlyle y figuran entre los escritores que aceptan con mejor disposición sus ideas [134]. Son irracionalistas, idealistas, intervencionistas, se mofan del utilitarismo y de la economía nacional, condenan el liberalismo y el industrialismo, y ponen sus novelas al servicio de la lucha contra el principio de *laissez faire* y la anarquía económica que ellos hacen derivar de tal principio. Antes de 1830 la novela como vehículo de este género de propaganda social era absolutamente desconocida, si bien en Inglaterra la novela moderna había sido "social" desde el principio, esto es, desde Defoe y Fielding en adelante; estaba mucho más directa y profundamente ligada con los ensayos de Addison y Steele que con la novela pastoril y amorosa de Sidney y Lyly, y sus primeros maestros debieron su visión de la situación contemporánea y su sentimiento moral ante los problemas sociales del día a los estímulos que habían recibido del periodismo. Es verdad que este sentimiento se embota hacia el final del primer gran período de la novela inglesa, pero no se perdió de ninguna manera. La novela de terror y misterio que ocupó en el favor del público el lugar de las obras de Fielding y Richardson no tenía relación directa con los hechos sociales ni con la realidad en general, y en las novelas de Jane Austen la realidad social era el suelo en que los caracteres esta-

134 *Ibid.*, I, 1934, pp. 11 s. y 163.

ban arraigados, pero de ninguna manera un problema que la novelista intentase solucionar o interpretar. La novela no vuelve a ser "social" de nuevo hasta Walter Scott, aunque en un sentido completamente diferente de lo que había sido en Defoe, Fielding, Richardson o Smollett. En Scott el fondo sociológico está acentuado mucho más conscientemente que en sus precursores; muestra siempre a sus personajes como representantes de una clase social, pero el cuadro de la sociedad que traza es mucho más programático y abstracto que en la novela del siglo XVIII. Walter Scott descubre una nueva tradición y está sólo muy flojamente unido a la línea evolutiva Defoe-Fielding-Smollett. Pero Dickens, el más directo heredero de Walter Scott, y sobre todo su sucesor como el mejor narrador y el más popular autor de su época, vuelve a ponerse en conexión directa con esta línea, porque incluso siendo discípulo de Scott —¿y quién no lo es entre los novelistas de la primera mitad del siglo?—, el género que crea es mucho más semejante a la forma picaresca de los viejos escritores que al modo dramático de escribir Scott. Dickens está también estrechamente relacionado con el siglo XVIII, principalmente por la tendencia moralista y didáctica de su arte: aparte de la tradición picaresca de Fielding y Sterne, hace revivir la línea filantrópica de Defoe y Goldsmith, que habían sido igualmente olvidados por Scott [135]. Debe su popularidad a la resurrección de estas dos tradiciones literarias, y se encuentra con el gusto del nuevo público lector a la mitad del camino, tanto por el colorido picaresco como por el tono sentimental y moralizante de sus obras.

Entre 1816 y 1850 aparece por término medio un centenar de novelas en Inglaterra cada año [136], y los libros publicados en 1852, la mayoría de los cuales son literatura narrativa, son tres veces más que las obras que

135 W. L. CROSS: *The Development of the English Novel*, 1899, página 182.
136 M. L. CAZAMIAN: *op. cit.*, I, p. 8.

se publicaron veinticinco años antes [137]. El aumento de público lector en el siglo XVIII estaba unido al desarrollo de las bibliotecas de préstamo; pero éstas se limitaron a provocar una actividad editorial más animada y no contribuyeron en modo alguno a la reducción del precio de los libros. Con su creciente demanda, más bien ayudaron a estabilizar los precios en un nivel relativamente alto. El precio de una novela en la edición normal en tres volúmenes ascendía a guinea y media, suma que sólo poquísima gente estaba en condiciones de pagar por una novela. De aquí que el lector de novelas ligeras estuviera restringido principalmente a los suscritores de bibliotecas circulantes. Sólo cuando las novelas comenzaron a ser publicadas en forma de entregas mensuales pudo ocurrir un cambio fundamental en la composición y volumen del público lector. El pago por entregas, aunque redujo el precio sólo a una tercera parte, permitió a mucha gente que antes apenas había estado en situación de comprar libros adquirir las obras de sus autores favoritos. La publicación de novelas en números mensuales representó una innovación en el comercio de libros que estaba fundamentalmente de acuerdo con la introducción de novelas en episodios y tuvo resultados similares, tanto en el campo sociológico como en el artístico. El retorno a la forma picaresca de la novela fue sólo uno de estos resultados.

Dickens, cuyos éxitos significaban también el triunfo del nuevo método de publicación, disfruta todas las ventajas y sufre todos los inconvenientes que van unidos a la democratización del consumo literario. El constante contacto con amplias masas de público le ayuda a encontrar un estilo que es popular en el mejor sentido de la palabra. Dickens es uno de los poquísimos artistas que son no sólo grandes y populares, ni solamente grandes aunque populares, sino grandes porque son populares. A la lealtad de su público y al sentimiento de seguridad que el afecto de sus lectores le inspira debe su gran estilo épico, la llaneza de su lenguaje y aquel modo de crear espontáneo, sin problemas, casi enteramente sin arte, que carece por completo de paralelos en el siglo XIX. Por otro lado, su popularidad sólo en parte explica su grandeza de escritor, porque Alejandro Dumas y Eugenio Sue son exactamente tan populares como él, sin ser grandes en ningún sentido. Y su grandeza explica aún menos su popularidad, porque Balzac es incomparablemente más grande, y también más vulgar, y, sin embargo, tiene mucho menos éxito, aunque produce sus obras en condiciones exteriormente semejantes por completo. Los inconvenientes que la popularidad tenía para Dickens son mucho más fáciles de explicar. La fidelidad a sus lectores, la solidaridad intelectual con las grandes masas de seguidores ingenuos, y el deseo de mantener el tono afectivo de esta relación producen en él la creencia en el valor artístico absoluto de los métodos que se acomodan bien con las masas de inclinaciones sentimentales y, en consecuencia, también una creencia en el instinto infalible y en la pureza del corazón que late al unísono en el gran público [138]. Nunca habría él admitido que la calidad artística de una obra está muchas veces en relación inversa al número de personas que se sienten conmovidas por ella. Hay ciertos medios por los cuales todos podemos ser conmovidos hasta las lágrimas, aunque después nos avergoncemos de no haber resistido a la "universalmente humana" llamada de ellos. Pero nosotros no derramamos lágrimas sobre el destino de héroes de Homero, Sófocles, Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Fielding, Jane Austen y Stendhal, mientras que al leer a Dickens sentimos las mismas emociones vacías y complacientes con que reaccionamos ante las películas de hoy.

Dickens es uno de los escritores de mayor éxito de todos los tiempos y quizá el gran escritor más popular de la Edad Moderna. Es, de todas maneras, el único ver-

137 A. H. THORNDIKE: *Literature in a Changing Age*, 1920, páginas 24 s.

138 Cf. Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public*, 1939, páginas 156.

dadero escritor desde el Romanticismo cuya obra no brota de la oposición a su época, ni de una tensión con su ambiente, sino que coincide absolutamente con las exigencias de su público. Disfruta de una popularidad de la que no hay paralelo desde Shakespeare y que está próxima a la idea que nos formamos de la popularidad de los antiguos mimos y juglares. Dickens debe la totalidad e integridad de su visión del mundo al hecho de que no necesita hacer concesiones cuando habla a su público, de que tiene un horizonte mental exactamente tan estrecho, un gusto exactamente tan vulgar y una imaginación en realidad tan ingenua, aunque incomparablemente más rica, que sus lectores. Chesterton observa muy justamente que, a diferencia de Dickens, los escritores populares de nuestro tiempo siempre tienen el sentimiento de que han de descender hasta su público [139]. Entre ellos y sus lectores existe un abismo igualmente penoso, aunque constituido de modo distinto y fundamentado mucho menos profundamente que el que existe entre los grandes escritores y el público medio de la época. Pero tal hiato no existe en Dickens. No es sólo el creador de la más amplia galería de figuras que penetraron nunca en la conciencia general y poblaron el mundo imaginario del público inglés, sino que su íntima relación con tales figuras es la misma que la de su público. Los favoritos de sus lectores son sus propios favoritos, y habla de la pequeña Nell o del pequeño Dombey con los mismos sentimientos y en el mismo tono que el más inocente tenderillo o la solterona más simple.

La serie de triunfos comenzó para Dickens con su primera obra larga, los *Pickwick Papers,* de los que se vendían 40.000 ejemplares en entregas separadas a partir del décimoquinto número. Este éxito decidió el estilo de comercio de librería en que había de desenvolverse la novela inglesa en el cuarto de siglo siguiente. El poder de atracción del autor, que se había convertido en famo-

139 G. K. CHESTERTON: *Charles Dickens,* 1917, 11.ª ed., pp. 79 y 84.

so de repente, nunca se debilitó a lo largo de su carrera. La gente siempre estaba ansiosa de más, y él trabajaba casi tan febrilmente y sin aliento como Balzac para hacer frente a la enorme demanda. Ambos colosos se corresponden; son exponentes de la misma prosperidad literaria, surten al mismo público hambriento de libros que, después de las agitaciones de una época llena de inquietud revolucionaria y de desilusiones, busca en el mundo ficticio de la novela un sustituto de la realidad, un puesto de señales en el caos de la vida, en compensación por las ilusiones perdidas. Pero Dickens penetra en círculos más amplios que Balzac. Con ayuda de las entregas mensuales baratas gana para la literatura una clase complementaria nueva, una clase de gente que nunca había leído novelas antes y junto a la cual los lectores de la antigua literatura novelística parecen otros tantos espíritus selectos. Una mujer dedicada a las faenas domésticas cuenta cómo donde ella vivía la gente se reunía el primer lunes de cada mes en casa de un vendedor de rapé y tomaba té a cambio de una pequeña suma; después del té el dueño leía en voz alta la última entrega de *Dombey* y todos los parroquianos de la casa eran admitidos a la lectura sin pagar nada [140]. Dickens era un proveedor de novelas ligeras para las masas, el continuador del viejo "asustador de un chelín" y el inventor de la moderna novela "terrorífica" [141], es decir, el autor de libros que aparte de su calidad literaria, correspondían en todos los aspectos a nuestros *best-sellers.* Pero sería injusto suponer que escribió sus novelas meramente para las masas sin educar o educadas a medias; una sección de la alta burguesía, e incluso de la intelectualidad, formaba parte de su público entusiasta. Sus novelas eran la literatura de actualidad, del mismo modo que el cine es el "arte contemporáneo" de nuestra época, y tiene, incluso para gente que está perfectamente convencida de sus im-

140 AMY CRUSE: *The Victorians and their Books,* 1936, 2.ª ed., página 158.
141 OSBERT SITWELL: *Dickens,* 1932, p. 15.

perfecciones artísticas, el valor inestimable de ser una forma viva, preñada de futuro.

Desde sus mismos comienzos Dickens fue el representante del nuevo tipo de literatura progresista tanto artística como ideológicamente; suscitó interés incluso cuando no agradaba, e incluso cuando la gente encontraba que su evangelio social era todo menos agradable, hallaba entretenidas sus novelas. Era, de todas maneras, posible separar su filosofía artística de su filosofía política. Tronaba con inflamadas palabras contra los pecados de la sociedad, la falta de corazón y el egoísmo de los ricos, la dureza y la incomprensión de la ley, el trato cruel a los niños, las condiciones inhumanas en las cárceles, fábricas y escuelas, en resumen, contra la falta de consideración al individuo que es propia de todos los organismos institucionales. Sus acusaciones resonaron en todos los oídos y llenaron todos los corazones del sentimiento incómodo de una injusticia de la que era culpable el conjunto de la sociedad. Pero el grito de alarma y la satisfacción que siempre acompaña después de un buen clamor no condujo a nada tangible. El mensaje social del autor quedó políticamente infructuoso, e incluso artísticamente su filantropía produjo frutos muy mezclados. Profundizó su penetración llena de simpatía en la psicología de sus caracteres, pero produjo al mismo tiempo un sentimentalismo que ponía a su visión en peligro de nublarse. Su benevolencia sin crítica, su *cheeryblism*, su confianza en la capacidad de la caridad privada y en la amabilidad del corazón de la clase pudiente para reparar los defectos de la sociedad, surgían, en último análisis, de su vaga conciencia social, de su posición indecisa, entre las clases, como pequeño burgués. Nunca fue capaz de sobreponerse a la impresión de haber sido arrojado en su juventud de las filas de la burguesía y haber llegado al borde del proletariado; siempre sintió que había caído en la escala social, o mejor, que estuvo en peligro de caer [142]. Era un filántropo radical, un amigo del pueblo

142 Cf. M. L. CAZAMIAN: *op. cit.*, I, pp. 209 ss.

de mentalidad liberal, un adversario apasionado del conservadurismo, pero en modo alguno fue socialista ni revolucionario; a lo sumo, un pequeño burgués en rebeldía, una víctima de una humillación que nunca olvidó, la que se le había inferido en su juventud [143]. Siguió siendo toda su vida un pequeño burgués que se imaginaba hallarse en la necesidad de protegerse a sí mismo no sólo contra un peligro desde arriba, sino también desde abajo. Sentía y pensaba como un pequeño burgués, y sus ideales eran los de la pequeña burguesía. Consideraba que el trabajo, la perseverancia, la economía, el ascenso a la seguridad, la falta de inquietudes y la respetabilidad formaban la verdadera sustancia de la vida. Pensaba que la felicidad consistía en un estado de modesta prosperidad, en el idilio de una existencia protegida del mundo exterior hostil, en el círculo familiar, en la comodidad defendida de una habitación bien caldeada, de un gabinete cómodo o de la diligencia que lleva a sus pasajeros a un destino seguro.

Dickens es incapaz de superar las contradicciones internas de su ideología social. Por una parte, lanza las acusaciones más amargas contra la sociedad; por otra, sin embargo, subestima la extensión de los males sociales, porque rehusa admitirlos [144]. Realmente sigue manteniéndose aferrado al principio de "todo para el pueblo, pero sin el pueblo", porque es incapaz de librarse del prejuicio de que el pueblo es incapaz de gobernar [145]. Teme al "populacho" e identifica al "pueblo", en el sentido ideal del término, con la clase media. Flaubert, Maupassant y los Goncourt son, a pesar de su conservadurismo, rebeldes indomables, mientras que, en contra de su progresismo político y de su oposición a la situación existente, Dickens es un pacífico burgués que acepta las premisas del sistema capitalista vigente sin ponerlas en discusión. Conoce sólo las cargas y las reclamaciones de la pequeña burguesía

143 T. S. JACKSON: *Charles Dickens*, 1937, pp. 22 s.
144 HUMPHREY HOUSE: *The Dickens World*, 1941, p. 219.
145 Cf. el discurso que Dickens pronunció en Birmingham el 27 de septiembre de 1869.

y lucha sólo contra males que pueden ser remediados sin conmover los cimientos de la sociedad burguesa. De la situación del proletariado, de la vida en las grandes ciudades industriales, él apenas sabe nada, y del movimiento de los trabajadores tiene ideas completamente torcidas. Le preocupa sólo el destino del taller, de los pequeños maestros y obreros, de los ayudantes y aprendices. Las exigencias de los obreros, la fuerza siempre creciente del futuro, sólo le producen miedo. Las conquistas técnicas de su tiempo no le interesan especialmente, y el romanticismo con que se mantiene adherido a las venerables formas de vida de antaño es mucho más espontáneo y profundo que el entusiasmo de Carlyle y Ruskin por la Edad Media con sus monasterios y gremios. Junto a la visión del mundo de un habitante de gran ciudad, amante de la novedad, de un tecnicista, que Balzac tenía, todo esto produce el efecto de un provincianismo cobarde y de un pensar perezoso. En las obras de su época tardía, especialmente en *Hard Times,* se puede observar, sin embargo, una cierta ampliación del círculo de ideas: la ciudad industrial entra como problema en su mundo intelectual y discute con creciente interés el destino del proletariado industrial como clase. Pero ¡cuán insuficiente es todavía la imagen que se hace de la estructura interna del capitalismo, cuán ingenua y llena de prejuicios es su opinión acerca de los objetivos del movimiento obrerista, cuán pequeño-burgués es su juicio de que la agitación socialista no es más que demagogia, y la consigna de huelga nada más que una exacción! [146]. La simpatía del autor va hacia el honrado Stephen Blackpool, que no toma parte en la huelga, y por una fidelidad atávica y perruna siente una solidaridad insobornable, aunque fuertemente velada, con su patrón. La "moral de perro" desempeña en Dickens un gran papel. Cuanto más alejada está una actitud de la posición intelectual madura y crítica de un hombre de espíritu, tanto mayor comprensión y simpatía le brinda. Las gentes incultas y sencillas quedan siempre más cerca de él que las ilustradas, y los niños más cerca que los adultos.

146 Cf. HUMPHREY HOUSE: *op. cit.,* p. 209.

Dickens entiende completamente al revés el sentido de la lucha entre el capital y el trabajo; sencillamente, no comprende que se enfrentan dos fuerzas mutuamente inconciliables, y que no está en la buena voluntad del individuo atenuar la lucha. La verdad evangélica de que el hombre no sólo vive de pan produce en una novela que describe la lucha del proletariado por el pan cotidiano un efecto que no tiene nada de convincente. Pero Dickens no puede desligarse de su infantil fe en la conciliabilidad de las clases. Se acuna en la ilusión de que los sentimientos patriarcales y filantrópicos en una de las partes, y una conducta paciente y sacrificada en la otra, podrían asegurar la paz social. Predica la renuncia a la fuerza porque tiene por mayor mal la agitación y la revolución que la sumisión y la explotación. Si una frase tan dura como la conocida "mejor injusticia que desorden" no la dijo nunca, era sólo porque era menos valiente y mucho menos claro consigo mismo que Goethe. Transformó el egoísmo sano y nada sentimental de la antigua burguesía en una filosofía de Navidad, adulterada y dulzona, que Taine caracteriza del mejor modo: "Sed buenos y amaos; el sentimiento del corazón es la única alegría verdadera... Dejad la ciencia a los sabios, el orgullo a los elegantes, el lujo a los ricos..." [147]. Dickens no sabía cuán duro era el núcleo de este mensaje de amor y cuán caro les hubiera resultado a los débiles atenerse a su paz. Pero él lo presentía, y las íntimas contradicciones de su mentalidad se reflejan de modo innegable en las graves alteraciones neuróticas que le aquejaban. El mundo de este apóstol de la paz no era en modo alguno un mundo pacífico e inofensivo. Su beato sentimentalismo es muchas veces sólo la máscara de una terrible crueldad, su humor es una sonrisa entre lágrimas, su buen humor lucha con una larvada angustia ante la vida; bajo los rasgos de sus figuras bonachonas se oculta una mueca,

147 TAINE: *Hist. de la litt. anglaise,* 1864, IV, p. 66.

su decencia burguesa linda continuamente con la criminalidad, el escenario de su viejo mundo al modo tradicional es una trastera tenebrosa, su terrible vitalidad, su alegría de la vida están a la sombra de la muerte, y su naturalismo es una alucinación febril. Se descubre que este victoriano aparentemente tan decente, correcto y respetable es un surrealista desesperado, aquejado de sueños angustiosos.

Dickens es no sólo un representante de la vida real y del naturalismo en el arte, no sólo un perfecto maestro de los *petits faits vrais,* sino precisamente el artista al que la literatura inglesa debe los más importantes logros naturalistas. Toda la novela inglesa moderna ha sacado de él su arte de describir el ambiente, de dibujar los retratos, de llevar el diálogo. Pero, en realidad, todas las figuras de este naturalismo son caricaturas, todos los rasgos de la vida están en él agudizados, aumentados de dimensión, exagerados, todo se convierte en un fantástico juego de sombras y retablo de titiritero, todo se transforma en relaciones y situaciones estilizadas y estereotipadas hasta llegar a la simplicidad del melodrama. Sus más amables figuras son locos rematados; sus más inofensivos pequeño-burgueses, raros imposibles, monomaníacos, duendes; sus ambientes más cuidadosamente dibujados son como bastidores de óperas románticas, y todo su naturalismo produce a menudo sólo la actitud y estridencia de visiones de sueño. Los peores absurdos de Balzac producen un efecto más lógico que muchas de sus visiones. Las represiones y compromisos victorianos engendran en él un estilo completamente desigual, indómito, "neurótico". Pero las neurosis no son siempre absolutamente complicadas, y Dickens en realidad no tenía en sí nada de complicado y diferenciado. Fue no sólo uno de los más incultos escritores ingleses, no sólo tan ignorante y tan iletrado como, por ejemplo, Richardson o Jane Austen, sino, a diferencia de esta última, que era ingenua y en muchos aspectos obtusa, un niño grande, que era insensible a los más profundos problemas de la vida. No tenía en sí nada de intelectual, y tampoco

pensaba nada en los intelectuales. Si alguna vez describía un artista o pensador, se reía de él. Frente al arte adoptaba la postura hostil del puritano, y la acentuaba todavía con la opinión sin espíritu y antiartística del burgués práctico; lo consideraba en realidad como algo superfluo y aun lamentable. Su oposición al espíritu era peor que burguesa, era pequeño-burguesa y filistea. Negaba toda comunidad con artistas, poetas y semejantes fanfarrones, como si quisiera con ello atestiguar la solidaridad con su público [148].

El público lector estaba ya dividido en la época victoriana en dos círculos perfectamente distintos, y Dickens era considerado, a pesar de sus partidarios en las clases elevadas, como el autor del público sin ilustración ni selección. Esta división existía ya por cierto en el siglo XVIII y se puede considerar precisamente a Richardson, en oposición a Defoe y Fielding, como el representante del gusto burgués más elevado; los lectores de Richardson, Defoe y Fielding eran, empero, en conjunto las mismas gentes. Por el contrario, desde 1830 la distancia entre los dos estratos culturales se fue haciendo mucho más perceptible, y el público de Dickens podía distinguirse muy bien del Thackeray y Trollope, si bien muchos lectores se movían todavía en la frontera de los dos. Había evidentemente ya en el siglo XVIII gentes que se podían identificar con los héroes y heroínas de Richardson mucho más fácil y completamente que con los de Fielding, pero en este momento ya existen quienes simplemente no pueden soportar a Dickens, y hay otros que apenas comprenden a Thackeray o incluso a George Eliot. El fenómeno tan característico de la situación actual de que, junto al público lector ilustrado y crítico, hay un círculo de lectores tan regulares como los otros y que en la literatura no buscan más que un entretenimiento ligero y superficial, era desconocido antes de la época victoriana. El público de la literatura de puro entretenimiento consistía principalmente aún en lectores

148 O. SITWELL: *op. cit.,* p. 16.

ocasionales, mientras que el público lector asiduo se limitaba a las clases cultas. Pero en los días de Dickens ya existen, lo mismo que hoy, dos grupos de clientes regulares de bella literatura. La diferencia entre ese tiempo y nuestros días consiste solamente en que la literatura popular de entretenimiento de entonces contenía todavía las obras de un escritor como Dickens, y en que todavía había mucha gente que podía gozar de ambas clases de literatura [149], y hoy, por el contrario, la buena literatura es fundamentalmente impopular y la literatura popular es insoportable para gentes de gusto.

La Exposición Universal de 1851 señala un cambio en la historia de Inglaterra; el período victoriano medio es, a diferencia del primero, una época de prosperidad y de pacificación. Inglaterra se convierte en la "fábrica del mundo", los precios suben, las condiciones de vida de los trabajadores mejoran, el socialismo se vuelve inofensivo, el dominio político de la burguesía se consolida. Es verdad que los problemas sociales no se resuelven, pero al menos se les embota la punta. La catástrofe de 1848 engendra en los estratos progresistas fatiga y pasividad, y con ello pierde también la novela su carácter impaciente y agresivo. Thackeray, Trollope y George Eliot no escriben ya "novelas sociales" en el mismo sentido que Kingsley, Mistress Gaskell y Dickens. Bosquejan, desde luego, grandes cuadros sociales, pero raramente exponen los problemas sociales del día, y renuncian a la propaganda de una tesis política social. En George Eliot, cuya mentalidad es particularmente característica de la atmósfera espiritual de este período [150], la realidad social no está siempre en el primer plano de la exposición, si bien es, lo mismo que en Jane Austen, el elemento vital en que se mueven las figuras y se convierten mutuamente en destino unas de otras. George Eliot describe continuamente la mutua dependencia de los hombres entre sí, el

149 Q. D. LEAVIS: *op. cit.*, pp. 33 s., 42 s., 158 s., 168 s.
150 M. L. CAZAMIAN: *Le roman et les idées en Angleterre*, I, 1923, p. 138. ELIZABETH S. HALDANE: *George Eliot and her Times*, 1927, p. 292.

campo magnético que crean a su alrededor y cuyo efecto acrecen con cada acción y cada palabra [151]; ella muestra que dentro de la sociedad moderna nadie puede llevar una existencia aislada y autónoma [152], y en este sentido son sus obras novelas sociales. Pero el acento se ha desplazado entre tanto. La sociedad aparece ya como una realidad positiva que todo lo abarca, pero es una realidad que se acepta y no se discute.

Con George Eliot se realiza en la historia de la novela inglesa la vuelta hacia la introversión. Los más importantes acontecimientos son en ella de naturaleza espiritual y moral, y el escenario de las grandes luchas decisivas es el alma, la morada interior, la conciencia moral de los hombres. En este sentido son sus obras novelas psicológicas [153]. En lugar de sucesos exteriores y aventuras, en lugar de cuestiones sociales y conflictos, se encuentran en ellas los problemas y las crisis morales en medio de la acción. Sus héroes son seres humanos, espirituales, para los que las experiencias intelectuales y morales son tan inmediatas como las realidades físicas. Sus obras son ensayos psicológico-filosóficos, que en cierta medida corresponden al ideal de la novela que se imaginaba el romanticismo alemán. Y, sin embargo, su arte significa una ruptura con el Romanticismo y el primer intento con éxito de sustituir los valores morales e intelectuales creados por el Romanticismo por otros fundamentalmente antirrománticos. La novela obtiene en George Eliot un nuevo contenido espiritual y emocional, un contenido espiritual cuyo valor emocional se había perdido desde el clasicismo; gira, en vez de alrededor de acontecimientos sentimentales de naturaleza irracional, alrededor de una actitud que George Eliot misma designa como "pasión intelectual" [154]. Análisis e interpretación de la vida, reconocimiento y comprensión de los valores espirituales: tal

151 P. BOURL'HONNE: *George Eliot*, 1933, pp. 128 y 135.
152 ERNEST A. BAKER: *History of the English Novel*, VIII, 1937, páginas 240 y 254.
153 E. BATHO-B. DOBRÉE: *op. cit.*, pp. 78 s. y 91 s.
154 *Middlemarch*, XV.

es el objeto propio de sus novelas. Comprender es la palabra que en ella retorna continuamente [155]; estar despierto, ser responsable y exigente consigo mismo es la consigna que continuamente repite. "El signo de la vocación y la elección es la renuncia al opio, el soportar las pasiones con plena conciencia y ojos abiertos", escribe en una carta de 1860 [156].

Sólo en la obra de un autor que estaba tan profundamente ligado a la vida intelectual de su tiempo como George Eliot podía el destino de hombres intelectuales, con sus problemas y contradicciones, sus tragedias y derrotas, adquirir el carácter inmediato y la fuerza que tiene en *Middlemarch.* Los mejores y más progresistas pensadores de la Inglaterra de entonces, entre otros, J. S. Mill, Spencer y Huxley, se cuentan entre los amigos de Eliot; ella traduce a Feuerbach y a D. F. Strauss y está en el centro del movimiento racionalista y positivista de su época. El sentimiento serio, crítico, libre de toda ligereza y de toda fácil credulidad, que corresponde a su actitud moral, caracteriza todo su pensamiento. Es la primera que sabe describir un intelectual de modo adecuado en la novela inglesa. Ninguno de los novelistas contemporáneos fuera de ella puede hablar de un artista o un sabio sin ponerle en ridículo o ponerse él mismo. También para Balzac son éstos seres extraños y exóticos, que le llenan de ingenuo asombro y le fuerzan a una sonrisa más o menos benévola. Junto a George Eliot él parece un autodidacto semiilustrado, si bien, como en *Un Chef-d'oeuvre inconnu,* abre perspectivas cuya profundidad y amplitud están más allá de todo lo que para George Eliot era alcanzable como artista. La fuerza de Balzac es la narración; la de George Eliot, el análisis de las vivencias. Ella conoce por experiencia propia el martirio de luchar con problemas espirituales, y sabe o presiente las tragedias que van unidas a las derrotas del espíritu,

155 M. L. CAZAMIAN: *op. cit.,* p. 108.
156 J. W. CROSS: *George Eliot's Life as related in her Letters and Journals,* 1885, p. 230.

pues de otro modo no habría podido nunca crear una figura de la originalidad del doctor Casaubon [157]. Alcanza, gracias a su intelectualismo, un nuevo ideal de vida y una nueva concepción de la "vida fracasada", y enriquece con un nuevo tipo la serie de aquellos *manqués* a los que pertenecen la mayoría de los héroes de la novela moderna.

Pero el intelectualismo de George Eliot no es la razón propia y última de la psicologización de la novela social, sino sólo un síntoma del proceso que hace que los problemas sociales cedan ante los psicólogos. La novela psicológica es el género literario de la intelectualidad como estrato cultural que se emancipa de la burguesía, del mismo modo que la novela social fue la forma literaria del estrato cultural en conjunto solidario todavía con la burguesía. En Inglaterra los intelectuales aparecen como grupo "que oscila libremente" [158] y está más allá de las clases [159], como "mediador" [160] entre las clases diversas, sólo al comienzo del período victoriano medio. Hasta ese momento no había allí "intelectuales" en absoluto que se sintieran como clase social real y se rebelaran contra la burgusía. La clase ilustrada sigue unida a la burguesía mientras ésta la deja actuar libremente. El alejamiento que con el Romanticismo aparece entre los literatos progresistas y la burguesía conservadora se compensa otra vez con la conversión de los románticos a la idea conservadora. Los escritores del primer período victoriano luchaban por reformas dentro de la sociedad burguesa, pero nunca pensaron en la destrucción de esta sociedad. La burguesía en modo alguno los consideraba extraños a sí misma ni tampoco traidores; antes bien, seguía su actividad de crítica de la sociedad y de la cultura con

157 F. R. LEAVIS: *The Great Tradition,* 1948, p. 61.
158 ALFRED WEBER: *Die Not der geistigen Arbeiter,* en "Schriften des Vereins für Sozialpolitik", 1920.
159 GEORGE LUKÁCS: *Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik,* en "Archiv für die Geschichte des Sozialismus und die Arbeiterbewegung", 1926, XII, p. 123.
160 KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopy,* 1936, pp. 136 ss.; *Man and Society in an Age of Reconstruction,* 1940, pp. 79 ss.

simpatía y benevolencia. El estrato de los ilustrados cumplía en la vida de la sociedad burguesa una función de cuya importancia tenían más o menos conciencia las clases dominantes. Constituía la válvula de seguridad que prevenía una explosión y aflojaba en la burguesía tensiones internas al dar expresión a conflictos de conciencia que de otra manera estaban en peligro de quedar reprimidos.

Sólo después de su victoria sobre la revolución y de la derrota del cartismo se sintió la burguesía tan segura en su poder, que ya no tuvo más conflictos de conciencia ni remordimientos, y creyó que ya no había de necesitar de crítica. Con ello la minoría de los intelectuales, especialmente los que de ellos se dedicaban a la producción literaria, perdieron el sentimiento de que tuvieran que desempeñar en la sociedad una misión. Se vieron amputados de la clase social cuyo portavoz habían sido hasta entonces, y se sintieron completamente aislados entre las clases incultas y la burguesía, que ya no los necesitaba. Con este sentimiento se formó, a partir de la antigua minoría ilustrada arraigada en la burguesía, la criatura social que designamos con el nombre de "intelectualidad". Pero este proceso representó propiamente sólo la última fase de la emancipación a través de la que los representantes de la cultura se separaron poco a poco de los representantes del poder. El Humanismo y la Ilustración son las primeras etapas de esta evolución; realizan la emancipación de la cultura, por una parte, frente a los dogmas de la Iglesia, y, por otra, frente a la dictadura aristocrática del gusto. La Revolución francesa señala el fin del monopolio cultural que hasta entonces había sido ejercido por las dos clases superiores, y abre el camino al monopolio cultural de la burguesía, que parece asegurado después de la Monarquía de Julio. El último paso para la emancipación de la clase cultural frente a las clases dominantes, y el primero hacia la creación de la "intelectualidad" en sentido estricto, lo da el fin de la era revolucionaria hacia la mitad del siglo.

La intelectualidad se formó de la clase burguesa y tiene su precursora en aquella vanguardia de la burguesía que está junto a la cuna de la Revolución francesa. Su idea cultural es ilustrada y liberal; su ideal de humanidad se orienta hacia el concepto de una personalidad libre, progresiva y desligada de tradiciones y convencionalismos. Cuando la burguesía aleja de sí a la intelectualidad y ésta se independiza de la clase de la que ha salido y a la que está atada por incontables vínculos, tiene lugar propiamente un proceso innatural y absurdo. La emancipación de la intelectualidad puede ser considerada como una fase de especulación general, esto es, como una parte de aquel proceso de abstracción que desde la revolución industrial suprime las conexiones "orgánicas" entre los diversos estratos sociales, profesiones y campos culturales, pero también puede ser explicada como una reacción precisamente contra esta especialización, es decir, como un intento de realizar el ideal del hombre total, polifacético, integrador de todos los valores de la cultura. La aparente independencia de la intelectualidad frente a la burguesía, y con ella de toda vinculación social, corresponde a la ilusión de un espíritu allende las clases que existe tanto entre la burguesía como en la intelectualidad. Los intelectuales quieren creer en el valor absoluto de la verdad y de la belleza porque con ello aparecen como representantes de una realidad "más alta" y compensan así su falta de influencia en la sociedad; la burguesía, a su vez, admite esta pretensión de la intelectualidad a tener un puesto entre las clases y por encima de ellas porque con ello cree ver demostrada la existencia de valores generales humanos y la posibilidad de superar las antítesis entre las clases. La ciencia por la ciencia o la verdad por la verdad es, lo mismo que "el arte por el arte", sólo un producto del alejamiento entre la intelectualidad y la práctica. El idealismo en ello contenido le cuesta a la burguesía la superación de su odio contra el espíritu, y la intelectualidad, por su parte, expresa con ello ante todo sus celos contra la poderosa burguesía. El resentimiento de los estratos cultos contra sus patronos no es nuevo; ya los humanistas luchaban con él y crea-

ban así los conocidos síntomas neuróticos de su sentimiento de inferioridad. Pero ¿cómo una clase que se imaginaba en posesión de la verdad no había de sentir celos, envidia y odio contra la clase que se hallaba en posesión de todo el poder económico y político? En la Edad Media disponía el clero de todos los medios de poder que tiene la "verdad", pero en parte también de los medios de la fuerza económica y política. Gracias a esta coincidencia, los fenómenos patológicos que tuvo por consecuencia la ulterior distribución de estas esferas de poder eran todavía desconocidos.

La intelectualidad moderna se recluta, a diferencia del clero medieval, de entre clases distintas en cuanto a fortuna y profesión, y representa los intereses y puntos de vista de estratos diversos, muchas veces antagonistas. Esta heterogeneidad refuerza en ella el sentimiento de que está por encima de las antítesis clasistas y de que representa la conciencia viva de la sociedad. A consecuencia de su origen mixto siente los límites de las diversas ideologías y culturas más marcados por de pronto que los estratos culturales del pasado, y acentúa el tono de crítica social, a la que ya desde antes, aun como aliada de la burguesía, se sentía llamada. Su misión consistía desde el principio en hacer conscientes las premisas de los valores culturales; formulaba las ideas que estaban en el fondo de la mentalidad burguesa; realizaba la unidad de los principios que formaban el contenido del sentido burgués de la vida; en un mundo práctico desempeñaba el papel del pensamiento contemplativo, de la introversión y la sublimación; era, en una palabra, el resonador de la ideología burguesa. Pero ahora, después que los vínculos entre ella y la burguesía se han aflojado, la censura, antaño autorrefrenada, de la clase dominante, se transforma en crítica destructiva, y el principio de dinámica y de renovación, en principio de anarquía. El estrato cultural todavía unido a la burguesía fue quien preparó reformas; la intelectualidad separada de la burguesía se convirtió en un elemento subversivo y de destrucción. Hasta 1848 es la intelectualidad todavía la vanguardia intelectual de la burguesía; después de 1848 se vuelve, consciente o inconscientemente, campeón de los trabajadores. A consecuencia de la inseguridad de su propia existencia, siente una cierta comunidad de destino con el proletariado, y este sentimiento de solidaridad aumenta su perpetua disposición a conspirar contra la burguesía y tomar parte en la preparación de la revolución anticapitalista.

En la bohemia los puntos de contacto entre la intelectualidad y el proletariado sobrepasan ampliamente los límites de este sentimiento general de simpatía. La bohemia es, desde luego, sólo una parte del proletariado. En cierto aspecto representa la perfección, pero también la caricatura de la intelectualidad. Realiza la emancipación de la intelectualidad frente a la burguesía, pero al mismo tiempo transforma la lucha contra las convenciones burguesas en una idea fija y a menudo en una especie de manía persecutoria. Realiza, por una parte, el ideal de la plena concentración en objetivos espirituales, pero al mismo tiempo abandona los restantes valores de la vida y hace pensar al espíritu vencedor de la vida sobre el sentido de su victoria. Su independencia frente al mundo burgués demuestra ser una libertad aparente, pues siente su alejamiento de la sociedad como una culpa grave, aunque no reconocida; su arrogancia se descubre que es debilidad disfrazada; su orgullo exagerado, duda de la propia fuerza creadora. En Francia se realiza esta evolución antes que en Inglaterra, donde, a mediados de siglo, con Ruskin, J. S. Mill, Huxley, George Eliot y sus seguidores aparecen los primeros representantes de esta intelectualidad "desvinculada", "de pensamiento autónomo", pero donde por de pronto no se puede hablar ni de una orientación hácia la revolución proletaria ni de la formación de una bohemia. La conexión con la burguesía es allí todavía tan fuerte, que la intelectualidad se refugia de buena gana en una "moralidad aristocrática" [161] antes

[161] Cf. HANS SPEIER: *Zur Soziologie der bürgerlichen Intelligenz in Deutschland*, en *Die Gesellschaft*, II, 1929, p. 71.

que hacer causa común con las grandes masas. También George Eliot interpreta lo que en realidad es un problema sociológico como una cuestión esencialmente psicológica y moral, y busca en la novela psicológica respuesta a cuestiones que sólo se pueden responder sociológicamente. Abandona con ello el camino que ahora recorre la novela rusa y que en ésta llega a su término.

La novela rusa moderna es en lo esencial creación de la intelectualidad rusa, esto es, de aquella aristocracia espiritual que se separaba de la Rusia oficial y que bajo el término de literatura comprende ante todo la crítica social, y bajo el de novela, desde luego, la novela "social". La novela como pura literatura de entretenimiento o como puro análisis de almas, sin pretensión alguna de tener una significación y utilidad sociales, es un género desconocido en Rusia hasta el comienzo de los años ochenta. La nación se encuentra en un proceso de fermentación tan violenta y en el público lector la conciencia política y social está tan desarrollada, que un principio como el del arte por el arte no puede en absoluto aparecer. El concepto de intelectualidad se enlaza en Rusia constantemente con el de activismo, y su vinculación con la oposición democrática es mucho más íntima que en Occidente. Los nacionalistas conservadores no pueden en modo alguno ser contados entre esta intelectualidad intransigente, cerrada a modo de secta [162], y justamente los grandes maestros de la novela rusa, es decir, Dostoievski y Tolstoi, pertenecen a ella sólo en medida limitada; pero en su oposición crítica ante la sociedad dependen de la manera de pensar de la intelectualidad, y participan con su arte en la labor destructora de aquélla, aunque personalmente nada tengan que ver con la misma [163].

Toda la literatura rusa moderna surge del espíritu de la oposición. Su primer florecimiento se debe a la actividad poética de la nobleza campesina, progresista y cos-

162 D. S. MIRSKY: *Contemporary Russian Literature*, 1926, páginas 42 s.
163 D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literature*, 1927, páginas 321 s.

mopolita, que se esfuerza, frente al despotismo de los zares, en poner en vigor las ideas de ilustración y democracia. La nobleza liberal y orientada hacia Occidente es en la época de Puschkin la única clase culta de la sociedad en Rusia. Es verdad que con la formación del capitalismo comercial e industrial la clase de los trabajadores intelectuales, que hasta el momento consistía en los funcionarios y los médicos, recibió un considerable aumento gracias a los nuevos técnicos, abogados y periodistas [164], pero la producción literaria sigue en manos de los oficiales nobles que no hallan ninguna satisfacción en su profesión y se prometen más ventajas del libre mundo burgués que del vacilante feudalismo de su época [165]. La reacción, que vuelve a comenzar con nueva fuerza después de la derrota de la rebelión de los *decabristas*, consigue, es verdad, hacer añicos a los rebeldes, pero no es capaz de impedir la formación de una nueva vanguardia política y literaria: la *intelligentsia*. Con la formación de ese estrato cultural termina el predominio de la nobleza en la literatura rusa, el cual había sido casi exclusivo hasta cerca de 1840. La muerte de Puschkin señala el fin de una época: la dirección espiritual pasa a las manos de la intelectualidad y se mantiene por completo invariable en su tendencia hasta la revolución bolchevique [166].

El nuevo estrato cultural es mixto, formado de elementos nobles y plebeyos, en grupos que se reclutan entre *déclassés* de arriba y de abajo. Sus miembros son, por una parte, los llamados "nobles dispuestos a la penitencia", que están todavía en cuanto a su mentalidad bastante cerca de los *decabristas*; por otra, los hijos de pequeños comerciantes, de funcionarios subalternos del Estado, de clérigos de la ciudad y de siervos emancipados, que suelen designarse como "gentes de vario origen" y que en su mayoría llevan una existencia insegura de "artistas libres", estudiantes, profesores particulares y perio-

164 M. N. POKROVSKY: *Brief History of Russia*, I, 1933, p. 144.
165 D. S. MIRSKY: *Rusia. A Social History*, 1931, p. 199.
166 JANKO LAVRIN: *Pushkin and Russian Literature*, 1947, página 198.

distas. Hasta la mitad del siglo XIX estos plebeyos están en minoría frente a los nobles, pero poco a poco se vuelven más numerosos y absorben en sí a los restantes miembros de la *intelligentsia*. El papel más importante en el nuevo marco lo desempeñan los hijos de los clérigos, que tienen por su origen una cierta ilustración y receptividad intelectual, y que, además, a consecuencia de la natural oposición de los hijos frente a los padres, expresan de la manera más violenta el pensamiento antirreligioso y antitradicional de la intelectualidad. Desempeñan en conjunto la misma función que los hijos de pastores en el siglo XVIII de Occidente, donde durante la Ilustración dominaban condiciones semejantes a las de la Rusia prerrevolucionaria. No es, pues, ninguna casualidad que dos de los más importantes campeones del racionalismo y radicalismo ruso, Chernishevski y Dobroliubov, fueran hijos de sacerdotes y surgieran entre la población burguesa de las grandes ciudades mercantiles.

La Universidad de Moscú, con sus asociaciones estudiantiles y sus sociedades de instrucción propia, forma el centro de la nueva intelectualidad "fuera de clase". La oposición entre el antiguo palacio, deseoso de diversiones e indiferente, con sus altos funcionarios y generales, y la ciudad universitaria moderna, con su juventud capaz de entusiasmo y deseosa de saber, forma el origen del cambio que se produce en la cultura [167]. El estudiante pobre, entregado a sí mismo, es el prototipo de la nueva intelectualidad, lo mismo que el noble oficial de la guardia era el representante de la antigua minoría intelectual. La sociedad culta de Moscú conserva todavía durante algún tiempo su sello semiaristocrático, y las discusiones filosóficas hasta los finales de los años cuarenta se celebran todavía generalmente en los salones [168], pero éstos ya no tienen ningún carácter exclusivo y pierden poco a poco su antigua significación. Por los años sesenta la democratización de la literatura y la formación de la

167 D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literature*, pp. 203 s.
168 *Ibid.*, p. 204.

nueva intelectualidad están terminadas. Después de la liberación de los campesinos ésta experimenta una considerable ampliación con la afluencia de gentes procedentes de las filas de la pequeña nobleza empobrecida, pero los nuevos elementos ya no cambian nada en la estructura interna del grupo. Los terratenientes arruinados tenían en parte que alimentarse mediante el trabajo intelectual y acomodarse a las condiciones de vida de la intelectualidad burguesa. Acrecen en todo caso no sólo el número de los progresistas y cosmopolitas occidentalistas, sino también el de los eslavófilos, y con ello favorecen el establecimiento de un equilibrio entre ambos grupos.

La reacción espiritual que el racionalismo de la intelectualidad orientada hacia el Occidente provoca bajo la forma de eslavofilia corresponde al historicismo y tradicionalismo romántico con que el Occidente medio siglo antes reaccionó frente a la Revolución. Los eslavófilos son los herederos intelectuales indirectos, y en general inconscientes, de los Burke, De Bonald, De Maistre, Herder, Hamann, Möser y Adam Müller, lo mismo que los occidentalistas son los discípulos de Voltaire, de los enciclopedistas, del Idealismo alemán y, luego, por una parte, de los socialistas Saint-Simon, Fourier y Comte, y, por otra, de los materialistas Feuerbach, Büchner, Vogt y Moleschott. Los primeros acentúan, frente al cosmopolitismo y el libre pensamiento ateo de los occidentalistas, el valor de las tradiciones nacionales y religiosas y proclaman su fe mística en el campesino ruso y su fidelidad a la iglesia ortodoxa. Se declaran en oposición al racionalismo y positivismo y en pro de la idea irracional del crecimiento histórico "orgánico", y defienden a la vieja Rusia, con su "auténtico cristianismo" y su libertad, frente al individualismo occidental como el ideal y la salvación de Europa, lo mismo que los occidentalistas, por su parte, veían en Europa el ideal y la salvación de Rusia. La eslavofilia misma es ciertamente muy antigua, todavía más antigua que la resistencia contra las reformas de Pedro el Grande, pero su existencia oficial comienza sólo con la lucha contra Belinski. Su impulso y su programa

los debe el movimiento sólo a la oposición contra los "hombres de los años cuarenta". Los representantes de esta eslavofilia teóricamente explicada y programáticamente consciente son al comienzo principalmente nobles terratenientes que viven todavía dentro de las antiguas condiciones feudales y revisten su conservadurismo político y social con la ideología de la "santa Rusia" y de la "misión mesiánica de los eslavos". Su culto por las tradiciones nacionales es en la mayor parte sólo un medio de combatir las ideas progresistas de los occidentalistas, y su entusiasmo rousseauniano y romántico por el campesino ruso, sólo la forma ideológica de su afán de aferrarse a la situación patriarcal y feudal.

Pero la eslavofilia no se identifica completamente con el conservadurismo y la reacción. Hay entre los eslavófilos verdaderos amigos del pueblo, lo mismo que entre los occidentalistas hay también adversarios de la democracia. Herzen mismo, como se sabe, había ya hecho algunas salvedades contra las instituciones democráticas de Occidente. Los primeros eslavófilos son en todo caso contrarios a la autocracia zarista y combaten el gobierno de Nicolás I. Los eslavófilos posteriores adoptan una actitud más favorable frente al zarismo, cuya idea es una parte integrante de su teoría del Estado y de su filosofía de la historia, pero sigue siempre habiendo demócratas entre sus partidarios. Se deben distinguir dos fases en el movimiento eslavófilo, lo mismo que se debe hablar de dos distintas generaciones de occidentalistas. Pues lo mismo que el reformismo y racionalismo de los años cuarenta se transforma en el socialismo y el materialismo de los años sesenta y setenta, la eslavofilia de los terratenientes feudales se cambia en el paneslavismo y populismo de los Danilevski, Grigoriev y Dostoievski. La nueva dirección democrática está en la más aguda oposición a la antigua tendencia aristocrática [169]. Después de la liberación de los campesinos, muchos de los viejos escritores se separan de la intelectualidad y el occidentalismo y se

[169] *Ibid.*, p. 282.

unen a los nacionalistas, de manera que apenas se puede ya sostener que "la crítica conservadora era en todos los aspectos, tanto cualitativa como cuantitativamente, notablemente más débil que la progresista" [170].

Los eslavófilos y los occidentalistas se distinguen ahora más bien por sus métodos de lucha que por sus objetivos. Toda la Rusia intelectual se apropia la "idea eslava"; todos los intelectuales son patriotas y heraldos de la "misión de Rusia"; "se arrodillan místicamente ante la piel rusa de oveja" [171], estudian el alma rusa y se entusiasman por la "poesía etnográfica". La frase de Pedro el Grande: "Necesitamos de Europa durante un par de decenios, después podremos volverle la espalda", sigue correspondiendo al pensamiento de la mayoría de los reformadores. La palabra *narod*, que a la vez significa "pueblo" y "nación", hace posible que se borre la diferencia entre demócratas y nacionalistas [172]. Las veleidades eslavófilas de los radicales se explican ante todo por la circunstancia de que los rusos, que todavía se encuentran al comienzo del capitalismo, están como nación mucho más unificados, esto es, menos diferenciados en clases, que los pueblos de Occidente. Toda la minoría intelectual tiene en Rusia una mentalidad rousseauniana y se comporta de modo más o menos hostil frente al arte y la cultura; siente las tradiciones culturales de Occidente —la cultura clásica, la Iglesia romana, la Escolástica medieval, el Renacimiento y la Reforma y, en parte, incluso el individualismo moderno, el cientifismo y el esteticismo— como un estorbo para la realización de sus propios fines [173]. El utilitarismo estético de los Belinski, Chernishevski y Pisarev es tan antitradicionalista como la hostilidad de Tolstoi contra el arte. Ni siquiera en la gran controversia entre subjetivismo y objetivismo, individualismo y colectivismo, libertad y autoridad, están clara-

[170] TH. G. MASARYK: *Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie*, 1913, I, p. 126.
[171] TURGENIEV en una carta a Herzen de 8 de nov. de 1862.
[172] E. H. CARR: *Dostoiewski*, 1931, p. 268.
[173] NICOLAS BERDIAEFF: *L'Esprit de Dostoiewski*, 1946, p. 18

mente repartidos los papeles entre occidentalistas y eslavófilos, si bien naturalmente los occidentalistas se inclinan más al ideal liberal y los eslavófilos más al autoritario. Pero Belinski y Herzen luchan tan desesperadamente, y a menudo con tanta perplejidad, con el problema de la libertad individual como Dostoievski y Tolstoi. Toda la especulación filosófica de los rusos gira alrededor de este problema, y el peligro del relativismo moral, el fantasma de la anarquía, el caos del crimen, ocupan y angustian a todos los pensadores rusos. Las grandes y decisivas cuestiones europeas del extrañamiento del individuo frente a la sociedad, de la soledad y aislamiento del hombre moderno, las formulan los rusos como el problema de la libertad. En ninguna parte se ha vivido este problema con mayor profundidad, intensidad y conmoción que en Rusia, y nadie ha sentido de manera más atormentadora la responsabilidad ligada a su solución que Tolstoi y Dostoievski. El héroe de las *Memorias del presidio*, Raskolnikov, Kirilov, Ivan Karamazov, todos luchan con este problema, todos combaten contra el peligro de ser devorados por el abismo de la libertad ilimitada, del capricho y del egoísmo. La repulsa de Dostoievski contra el individualismo, su crítica de la Europa racionalista y materialista, su apoteosis de la solidaridad humana y del amor, no tienen otro sentido que el impedir un proceso que había de conducir al nihilismo de Flaubert. La novela occidental termina describiendo al individuo enajenado de la sociedad, sucumbiendo bajo el peso de su soledad; la novela rusa describe desde el principio hasta el fin la lucha contra los demonios que llevan al individuo a separarse del mundo y de la comunidad. Este rasgo esencial explica no sólo los problemas de figuras como el Raskolnikov e Ivan Karamazov, de Dostoievski, o Pedro Besukhov y Lewin, de Tolstoi, no sólo el mensaje de amor y de fe de estos escritores, sino el mesianismo de toda la literatura rusa.

La novela rusa es literatura tendenciosa en un sentido mucho más estricto que la novela occidental. Los problemas sociales ocupan en ella no sólo un espacio mayor

y una posición más central, sino que mantienen durante más tiempo y de manera más indiscutida su predominio que en la literatura del Occidente. La conexión con las cuestiones políticas y sociales del día es por de pronto más íntima que en las obras de los escritores contemporáneos franceses e ingleses. El despotismo no ofrece en Rusia a las energías intelectuales ninguna otra posibilidad que la literatura, y la censura encauza la crítica social en las formas literarias como único canal de desagüe [174]. La novela como forma de crítica social por excelencia adquiere en consecuencia un carácter activista, pedagógico, incluso profético, como nunca lo tuvo en Occidente, y los autores rusos siguen siendo los maestros y profetas de su pueblo cuando los literatos en Europa ya se han sumido en una plena pasividad y aislamiento. El siglo XIX es para los rusos la época de su Ilustración; conservan el entusiasmo y el optimismo de la época prerevolucionaria cien años después de los pueblos de Occidente. Rusia no ha vivido el desengaño de las revoluciones de Europa, traicionadas, vencidas y falsificadas. De la fatiga que se hace perceptible en Francia e Inglaterra después de 1848, allí no se nota nada. A la juvenil inexperiencia de la nación y a la no derrota de la idea social se debe el que en una época en que el naturalismo en Francia e Inglaterra comienza a transformarse en un impresionismo pasivo, la novela naturalista en Rusia siga siendo viva y capaz de desarrollarse. La literatura rusa, que de las manos de la nobleza campesina, fatigada y amenazada de ruina, pasa a las de una clase ascendente, cuando la burguesía portadora de la cultura en Occidente se siente ya agotada y amenazada desde abajo, supera no sólo la dolencia cósmica que comenzaba a aparecer en la poesía de la nobleza de sentimientos románticos, sino también el tono de resignación y de escepticismo que domina la literatura occidental moderna. La novela rusa es, a pesar de los tonos oscuros de su expresión, de un optimismo invencible, testimonio de la fe en

174 D. S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.*, p. 219.

el futuro de Rusia y de la humanidad; está llena de un esperanzado ánimo de lucha, de una nostalgia evangélica de salvación y de la certeza de la redención. Este optimismo no se expresa en modo alguno en puros sueños del deseo y en *happy endings* baratos, sino en la segura confianza de que los sufrimientos y sacrificios de la humanidad tienen un sentido y nunca son en vano. Las obras de los grandes escritores rusos terminan casi siempre de manera conciliadora, si bien a menudo muy tristemente; son más serias que las novelas de Flaubert, de Maupassant y de los Goncourt, pero nunca tan amargas, nunca tan desesperadas.

El milagro de la novela rusa consiste en que, a pesar de su juventud, alcanza no sólo la altura de la novela francesa e inglesa, sino que arrebata a éstas la dirección y representa la forma literaria más progresista y vital de la época. Junto a las obras de Dostoievski y Tolstoi, toda la literatura occidental de la segunda mitad del siglo aparece como agotada y estancada. *Ana Karenina* y *Los hermanos Karamazov* señalan la cumbre del naturalismo europeo; resumen y superan los logros psicológicos de la novela francesa e inglesa, sin perder el sentido de las grandes relaciones supraindividuales. Como la novela social alcanza su perfección con Balzac, la de formación del carácter con Flaubert, la picaresca con Dickens, así la novela psicológica entra con Dostoievski y Tolstoi en el estadio de la plena madurez. Estos dos escritores representan la conclusión del proceso que, por una parte, arranca de la novela sentimental de Rousseau, Richardson y Goethe, y, por otra, de la novela analítica de Marivaux, Benjamín Constant y Stendhal. La psicología moderna comienza con la exposición del desgarramiento del alma, verdadera partición en dos que no se puede reducir simplemente a un conflicto íntimo. Ya Antígona vacila entre deber e inclinación, y los héroes de Corneille no conocen, por decirlo así, otra cosa que esta lucha. En Shakespeare la indecisión de los héroes se convierte ella misma en el tema del drama. Los impedimentos de la voluntad proceden en él no sólo de un impulso moral, como en Sófocles

y en Corneille, sino también de los nervios, esto es, de una región ignorada e indomada del alma. Pero las inclinaciones psicológicas antitéticas se muestran cada vez más separadas entre sí, y el juicio moral de los personajes sobre sus propios impulsos es completamente inequívoco y consecuente. Vacilan a lo sumo entre sentimientos e impulsos diversos, pero nunca vacilan en su identificación moral con una u otra parte de sus impulsos. La desintegración de la personalidad, en la que avanza tanto el antagonismo de los sentimientos que el individuo llega a no entenderse a sí mismo y el hombre se convierte en problema para sí propio, comienza sólo al iniciarse el siglo pasado. Los fenómenos concomitantes del capitalismo moderno —romanticismo y extrañamiento del individuo frente a la sociedad— son los primeros en crear el alma consciente de su desacuerdo, y con ello el carácter problemático moderno. Las contradicciones psicológicas son en Shakespeare y los isabelinos generalmente sólo incongruencias; representan un estadio en la evolución, el cual se halla antes de la síntesis del clasicismo. En otras palabras, esto quiere decir que los dramaturgos no habían aprendido todavía cómo se dibujan caracteres que actúan de manera unitaria y consecuente, y no conceden ningún valor especial a la unidad del carácter. En los contradictorios caracteres de la literatura romántica se expresa, por el contrario, una reacción consciente y subrayada de modo programático contra el racionalismo de la psicología neoclásica. Se prefieren figuras violentas y fantásticas porque el sentimiento caótico es considerado como más auténtico y primitivo que la razón consecuente y metódica. La expresión más sensible, aunque algo cruda, del alma descompuesta y que ya no se puede reducir a unidad racional, es la idea de la personalidad doble, que Dostoievski mismo recibe, como un constante rasgo del dibujo de caracteres, del romanticismo y lo conserva hasta el final. La completa disolución de la unidad del carácter, esto es, la descomposición que no consiste sólo en la incoherencia de los contenidos anímicos, sino también en su constante transposición y transformación, mu-

tación de valor y de significado, la traen consigo sólo la lucha contra el romanticismo y el continuo movimiento de péndulo entre las actitudes románticas y antirrománticas. En Stendhal, que introduce esta fase del desarrollo, los diversos contenidos anímicos transforman su naturaleza delante de nuestros ojos. El carácter provisional de un modo de ser psicológico y lo indefinible de las actitudes anímicas se convierten ahora en criterio de toda psicología interesante, y como digno de interés artístico vale sólo un carácter irisado y caleidoscópico. El último grado de esta evolución se alcanza con la completa imprevisibilidad e irracionalidad de los caracteres de Dostoievski. Por primera vez entonces el aspecto del "tú no eres el que pareces ser" se vuelve norma psicológica, y desde ese momento lo extraño y misterioso, lo demoníaco y abismal en el hombre son la premisa de su importancia psicológica. Los caracteres sin complicaciones de la literatura anterior producen siempre, junto a las figuras de Dostoievski, una impresión más o menos idílica y sin interés. Hoy reconocemos, desde luego, que también la psicología de Dostoievski está llena de rasgos convencionales y que hace el uso más profuso de los restos del exhibicionismo romántico y del byronismo. Vemos que Dostoievski no es un principio sino un fin, y que, con toda su originalidad y productividad, acepta de buena gana los logros de la novela psicológica occidental y los desarrolla consecuentemente.

Dostoievski descubre el más importante principio de la psicología moderna: la ambivalencia de los sentimientos y la escisión de toda actitud anímica excesiva, expresada en formas exageradas y demasiado demostrativas. No sólo se enlazan mutuamente entre sí amor y odio, orgullo y humildad, realzamiento y rebajamiento de uno mismo, crueldad y masoquismo, la nostalgia de lo sublime y la "nostalgia de la inmundicia"; no sólo están unidos, como transformaciones de un mismo principio, caracteres como Raskolnikov y Svidrigailov, Myshkin y Rogoshin, Ivan Karamazov y Smerdiakov; todo impulso, toda excitación, todo pensamiento engendra su contrario en cuanto aparece en la conciencia de estos hombres. Los héroes de Dostoievski están en todas partes ante alternativas contra las que deberían elegir y no pueden hacerlo; por eso su pensar, su autoanálisis y autocrítica son un continuo enojo y rabia contra sí mismo. La parábola de los cerdos en los que se ha introducido el espíritu malo no se refiere sólo a las figuras de sus *Endemoniados,* sino en mayor o menor medida a toda la estirpe que él describe como creador. Sus novelas se desarrollan en la víspera del juicio final; todo se encuentra en el estado de la más terrible tensión, de la más mortal angustia, del más desaforado caos; todo espera su esclarecimiento, pacificación y salvación mediante un milagro; su solución, no por la fuerza y la agudeza del espíritu, no por la dialéctica de la razón, sino por la renuncia a esta potencia y el sacrificio de la razón. En el pensamiento del suicidio intelectual, que Dostoievski defiende, se expresa toda la problemática de su filosofía, que busca resolver problemas reales y cuestiones bien planteadas de una manera completamente irreal.

Dostoievski debe la profundidad y finura de su psicología a la intensidad con que ha vivido los problemas del hombre intelectual moderno. Pero la ingenuidad de su filosofía moral procede de sus escapadas antirracionalistas, de su traición al intelecto y de su incapacidad de resistir a las seducciones del romanticismo y del idealismo abstracto. Su nacionalismo místico, su ortodoxia religiosa y su ética intuitiva forman una unidad espiritual y proceden evidentemente de la misma vivencia y de la misma conmoción anímica. Dostoievski pertenecía en su juventud a los radicales y era miembro del círculo de ideas socialistas de Patraschebski. Fue, a causa del papel que allí desempeñaba, condenado a muerte, indultado después de haber vivido todos los preparativos para su ejecución, y enviado a Siberia. Esta experiencia y los años de prisión parecen haber quebrantado su rebeldía. Cuando después de una ausencia de diez años volvió a San Petersburgo, ya no es ni un socialista ni un radical, si bien todavía está muy lejos de su ulterior misticismo

político y religioso. Sólo las terribles privaciones de la época siguiente, su enfermedad que se agravaba, su vagabundeo por Europa, rompieron por completo su resistencia. Ya el autor de *Crimen y castigo* y de *El idiota* busca en la religión defensa y paz; el creador de *Los endemoniados* y de *Los hermanos Karamazov* es un apologista entusiasta de la autoridad eclesiástica y profana y heraldo del dogma positivo. Moralista, místico, reaccionario, según se le suele caracterizar sumariamente, llega a serlo Dostoievski sólo en su época tardía [175]. Pero aun con esta limitación no es fácil definirle políticamente. Su crítica del socialismo es un absurdo; el mundo que describe clama por el socialismo y por la libertad de la humanidad de la pobreza y la humildad. Se tendrá que hablar en él del "triunfo del realismo", de la victoria del artista de clara mirada y mentalidad realista sobre el político confuso y romántico. Pero en Dostoievski la situación está mucho más complicada que en Balzac. En su arte actúa una profunda simpatía y solidaridad con los "humillados y ofendidos", de la que nada hay en Balzac, y hay en él algo así como una aristocracia de la pobreza, aunque también en su poesía de las gentes pobres mucho es sólo convención literaria y tópico romántico. Dostoievski es, en todo caso, uno de los pocos auténticos poetas de la pobreza, y no sólo porque escribe con simpatía por los pobres, como hacen, por ejemplo, George Sand y Eugenio Sue, o a consecuencia de pálidos recuerdos como Dickens, sino como quien ha pasado la mayor parte de su vida en la miseria y durante tiempo ha sufrido literalmente hambre. Por eso Dostoievski, aun cuando habla de sus problemas religiosos y morales, produce un efecto más excitante y revolucionario que cuando George Sand, Eugenio Sue y Dickens hablan de la miseria y la injusticia de su época. Pero no es, en modo alguno, portavoz de las masas revolucionarias. Con el proletariado obrero y el campesinado no tiene, a pesar de su idealización del "pueblo" y de su eslavofilia, ningún contacto íntimo [176]. Sólo hacia el proletariado intelectual se siente él de veras atraído. Se llama a sí mismo "proletario literario" y "caballo de posta", que trabaja siempre bajo la presión de un plazo de entrega, que jamás en su vida ha vendido una obra de otro modo que por anticipado y que muchas veces todavía no conoce el fin de un capítulo cuando el comienzo ya se encuentra en la imprenta. El trabajo le ha aplastado, destrozado, hecho gemir; ha trabajado hasta que su cerebro se ha embotado y roto. ¡Si él pudiera escribir una sola novela como escriben Turgueniev y Tolstoi sus obras! Pero él se llama a sí mismo orgullosa y desafiadoramente un "literato" y se considera como el representante de una nueva generación y de una nueva clase social que hasta ahora no ha tomado la palabra en la literatura. Y él, a pesar de su oposición contra los afanes políticos de la intelectualidad, es el primer representante en pleno derecho de este estrato en la novela rusa. Gogol, Goncharov y Turgueniev expresan todavía el sentido de la vida de la nobleza campesina, aunque en parte representen ideas muy progresistas, y, en oposición a sus intereses de clase, pertenezcan a los campeones de la burguesización de Rusia. Dostoievski cuenta, con razón, todavía a Tolstoi entre los representantes de esta "literatura de terratenientes" y le llama el "historiógrafo de la aristocracia", que en sus grandes novelas, ante todo en *Guerra y paz*, mantiene la forma de la crónica de familia de los Aksakov [177].

La mayoría de los héroes de Dostoievski, es decir, Raskolnikov, Ivan Karamazov, Shatov, Kirilov, Stepan Verkhovenski, son intelectuales burgueses, y Dostoievski orienta su análisis de la sociedad por los puntos de vista de éstos, si bien nunca se identifica expresamente con ellos. Pero significativo de la mentalidad de un escritor no es tanto por quién toma partido, como a través de los ojos de quién mira el mundo. Dostoievski mira los problemas de su época, ante todo la atomización de la

175 E. H. CARR: *op. cit.*, pp. 281 ss.

176 *Ibid.*, pp. 267 s.

177 DOSTOIEVSKI: *Diario de un escritor*. Febrero de 1877.

sociedad y la profundización del abismo entre las clases, desde el punto de vista de la intelectualidad, y ve la solución en que los cultos vuelvan a unirse con el pueblo ingenuo y creyente, del que se han alejado. Tolstoi juzga los mismos problemas desde el punto de vista de la nobleza, y espera la convalecencia de la sociedad, del entendimiento entre los terratenientes y los campesinos. Su pensamiento sigue ligado a conceptos patriarcales y feudales, e incluso aquellas figuras que están más cerca de ser realización de sus ideas, los Levin y Pedro Besukhov, son, a lo sumo, gente que hace feliz al pueblo, pero no verdaderos demócratas. En el mundo de Dostoievski domina, por el contrario, una plena democracia espiritual. Todos sus personajes, tanto los ricos como los pobres, los aristócratas como los plebeyos, luchan con iguales problemas morales. El rico príncipe Myshkin y el pobre estudiante Raskolnikov son ambos vagabundos sin patria, *déclassés* y rechazados, que no tienen ningún puesto en la moderna sociedad burguesa. Todos sus héroes están, en cierta medida, fuera de esta sociedad y forman un mundo sin clases, en el que sólo dominan relaciones entre almas. Están, en su hacer y su no hacer, siempre presentes con su ser entero y su alma entera y representan en medio de la rutina del mundo moderno una realidad puramente espiritual, anímica, utópica. "No tenemos intereses de clase porque tomados estrictamente no nos corresponde ninguna clase y porque el alma rusa es más ancha que las antítesis de clase, los intereses y los derechos de clase", escribe Dostoievski en el *Diario de un escritor*, y nada es más característico de su mundo intelectual que la contradicción entre esta afirmación y la conciencia de su diferencia, condicionada clasísticamente, frente a sus colegas aristócratas. El propio Dostoievski que traza entre él y los representantes de la "literatura de propietarios" una línea tan marcada, y fundamenta su derecho a la existencia como escritor en su intelectualismo plebeyo, niega, por otra parte, la existencia de clases y cree en la primacía de las relaciones anímicas sociales.

A la semejanza de la posición social de Dostoievski

y de Dickens se ha aludido ya repetidas veces. Obsérvese que ambos son hijos de padres socialmente no del todo bien arraigados y que conocieron desde su juventud el sentimiento de la inseguridad social y del desarraigo[178]. Dostoievski era hijo de un médico militar y de la hija de un comerciante. Su padre adquirió una pequeña finca y mandó a sus hijos a estudiar en un colegio donde, por lo demás, sólo iban los hijos de los nobles. La madre murió pronto y el padre, que se dio a la bebida, era golpeado por sus propios campesinos, a los que debe de haber tratado muy mal. Dostoievski se hundió desde un nivel social relativamente respetable a la situación de aquel proletariado intelectual por el que se sentía ora atraído, ora rechazado. Nada es más verosímil que el que la actitud social de Dostoievski, llena de contradicciones y en gran parte nada clara, igual que la de Dickens, estuviera realmente en relación con la vacilante posición de sus padres y con el temprano conocimiento que uno y otro trabaron con el sentimiento de quedar fuera de una clase.

La posición de Dostoievski en la historia de la novela social está caracterizada ante todo por el hecho de que es creación suya la primera presentación naturalista de la gran ciudad moderna, con su población pequeñoburguesa y proletaria, sus pequeños comerciantes y empleados, sus estudiantes y prostitutas, sus vagos y sus hambrientos. El París de Balzac era todavía una fantasía romántica, escenario de aventuras fantásticas y maravillosos encuentros, un escenario teatral pintado con el claroscuro de las antítesis, un país de cuento donde habitaban como vecinas la cegadora riqueza y la pobreza pintoresca. Dostoievski, por el contrario, pinta el cuadro de la gran ciudad completamente gris sobre fondo gris, lo mismo que un lugar de miseria oscura y sin color. Traza sus oficinas ministeriales, sus tabernas espesas, sus apartamentos amueblados, estas habitaciones "ataúdes", como

178 EDMUND WILSON: *The Wound and the Bow*, 1941, p. 50. REX WARNER: *The Cult of Power*, 1946, p. 41.

él las llama, en las que pasan sus días las más tristes víctimas de la vida de gran ciudad. Todo ello tiene una innegable significación social y una intención política; pero Dostoievski se esfuerza en volver a quitarles a sus personajes los coeficientes clasistas. Derriba las barreras económicas y sociales entre ellos y los mezcla, como si en realidad existiera algo como un destino humano común. Su espiritualismo y su naturalismo desempeñan la misma función: crean la leyenda de un ser moral, que vive su existencia regulada por leyes superiores por encima del nacimiento, la clase y la educación. En Goncharov, Turgueniev y Tolstoi se mantienen sin borrarse los rasgos de clase en los personajes; la circunstancia de que pertenezcan a la nobleza, a la burguesía o al pueblo, ni por un momento se desconoce o se olvida. Dostoievski descuida, por el contrario, a menudo, estas diferencias, e incluso parece que a veces prescinde de ellas deliberadamente. Que el carácter clasista de sus personajes quede a pesar de ello en vigor, y que especialmente sintamos a sus intelectuales como un grupo social definible con precisión, es cosa que corresponde al triunfo de aquel realismo que hace de Dostoievski, contra su propia voluntad, un materialista.

Este "materialismo" pertenece desde luego sólo a las premisas más imperceptibles y en general más inconscientes de su espiritualidad, espiritualidad que es una verdadera pasión, una locura de poseído debida a la necesidad de deshilachar las vivencias, de fundamentar los sentimientos hasta su último impulso, de repensar las ideas una y otra vez, experimentarlas con todas sus consecuencias y descender hasta su más profunda fuente subconsciente. Los héroes de Dostoievski son pensadores apasionados, imperturbables, maniáticos, que luchan tan desesperadamente con sus propias ideas como los héroes de las novelas caballerescas con gigantes y vestiglos. Padecen, asesinan, mueren por ideas; la vida es para ellos una misión filosófica, y su única función vital insuprimible, el único contenido de su vida, es el pensar. Luchan con verdaderos vestiglos, con ideas todavía no nacidas,

indefinibles, incapaces de forma, con problemas que no se pueden resolver, ni aun siquiera formular. Dostoievski es no sólo el primer pensador moderno que sabe conformar una vivencia intelectual tan concreta e inmediatamente como una experiencia sensible, sino que penetra a la vez en regiones espirituales en las que nadie se había arriesgado todavía. Descubre una nueva dimensión, una nueva profundidad, una nueva intensidad del pensamiento. El descubrimiento debe ante todo su impresión de novedad a la circunstancia de que el Romanticismo nos ha acostumbrado a distinguir estrictamente pensamientos y sentimientos, ideas y pasiones, y a considerar a los sentimientos y pasiones como los objetos apropiados de la creación literaria [179]. Lo verdaderamente nuevo en el estilo espiritual de Dostoievski consiste en que es un romántico del pensamiento y que en él el movimiento de los pensamientos tiene la misma vehemencia emocional y el mismo ímpetu patético y hasta patológico que tienen en los románticos el oleaje y huracán de los sentimientos. La síntesis de intelectualismo y romanticismo es lo que hace época en el arte de Dostoievski; de ella procede la más progresista forma literaria de la segunda mitad del siglo pasado, forma que correspondió de modo excelente a las exigencias artísticas de aquella época ligada indisolublemente con el romanticismo y que aspiraba inconteniblemente al intelectualismo. La renuncia, tanto al uno como al otro de estos dos elementos, esto es, tanto al neoclasicismo afectado como al histérico neorromanticismo, se había visto que eran callejones sin salida; el expresionismo dostoievskiano podía, por el contrario, ser continuado y adaptado al nuevo sentido de la vida.

Dostoievski, empero, se movía no sólo en las alturas del romanticismo, sino también en sus bajos fondos. Su obra representaba no sólo la continuación de la literatura romántica de confesión, sino a la vez de la novela

[179] Cf. D. S. MERESCHKOWSKI: *Tolstoi und Dostoiewski*, 1903, página 232.

romántica de terror y aventuras [180]. También en este aspecto era el auténtico contemporáneo de Dickens, y un escritor que, por lo que se refiere a la elección de sus medios artísticos, carecía tan probadamente de selección como los demás productores de la literatura de folletín y de serie. Quizá hubiera evitado en realidad ciertas faltas de gusto y ciertos descuidos si hubiera podido trabajar como Tolstoi y Turgueniev. El melodramatismo de su estilo estaba en todo caso unido inseparablemente con su concepción de la novela psicológica, y lo violento de los medios era para él no sólo un vehículo para la emoción del relato, sino que contribuía a crear aquella atmósfera psicológica caldeada sin la cual serían inconcebibles las situaciones dramáticas de sus novelas. Si así se quiere, *Los hermanos Karamazov* son una novela de crímenes; *Crimen y castigo*, una novela policíaca; *Los endemoniados*, una novela de aventuras; *El idiota*, una novela sensacionalista. Asesinato y crimen, misterios y sorpresas, escenas conmovedoras y crueles, humores morbosos y macabros desempeñan en ellas un papel principal. Sería, sin embargo, un error suponer que todo esto está allí para compensar al lector de la abstracción del contenido espiritual; el autor quiere más bien provocar el sentimiento de que los procesos anímicos de que se trata son tan elementales como las más primitivas acciones impulsivas.

Hallamos en Dostoievski otra vez la galería completa de los héroes de la novela romántica de aventuras: el héroe hermoso, fuerte, misterioso y solitariamente byroniano (Stavrogin), el impulsivo y violento y sin escrúpulos, peligroso, pero bonachón (Rogoshin y Dimitri Karamazov), las figuras luminosas y angelicales (Myshkin y Aliosha), la prostituta de alma pura (Sonia y Natasha Filipovna), el viejo libertino (Fedor Karamazov), el escapado del presidio (Fedka), el borracho perdido (Lebiadkin), etc. Hallamos en él todos los requisitos de la novela

180 VLADIMIR POZNER: *Dostoiewski et le roman d'aventure*, en *Europe*, XXVII, año 1931.

de terror y de aventuras: la muchacha seducida y abandonada, la boda en secreto, las cartas anónimas, el asesinato misterioso, la locura, los desmayos, las bofetadas sensacionales y, ante todo y repetidamente, las escenas de escándalo en público, que producen el efecto de una explosión [181]. Estas escenas muestran de manera excelente lo que Dostoievski es capaz de hacer con los medios de la novela sensacionalista. Le sirven éstos no sólo, como se debería pensar, para producir los efectos finales y ruidosos, sino que están presentes desde el principio como amenazador peligro y producen la sensación de que las grandes pasiones y las relaciones anímicas elementales tocan siempre los límites de lo convencional y de lo permitido socialmente. Las utópicas islas psicológicas en las que los héroes dostoievskianos viven su existencia moral resulta que son una estrecha jaula donde, siempre que se rompe la inmanencia de su destino, se llega a un escándalo social. Pertenece a la esencia de estas escenas de escándalo el que se desarrollen en presencia de la sociedad más mezclada imaginable, con intervención de los elementos sociales más inconciliables. Tanto en la gran escena de escándalo en casa de Natasha Filipovna en *El Idiota*, como también en el de la casa de Varvara Petrovna en *Los endemoniados*, se reúnen todos los actores del drama, como si el autor quisiera demostrar que la disolución general no puede en manera alguna mantener las diferencias sociales. Cada una de estas escenas hace el efecto de una pesadilla en la que una multitud de personas se amontona en un espacio increíblemente estrecho, y el carácter de mal sueño que les es propio muestra qué incómoda fuerza tiene para Dostoievski la sociedad con sus distinciones de clase y de rango, con sus tabúes y sus vetos.

La mayoría de los críticos subrayan la estructura dramática de las grandes novelas de Dostoievski, pero interpretan ordinariamente esta cualidad formal sólo como un medio de producir efectos escénicos, y la ponen en

181 *Ibid.*, pp. 135 s.

en una continua apertura hacia los "misterios de la vida". La ruptura con el cientifismo del arte naturalista se prepara ya. Un nuevo espiritualismo está en formación a partir de la reacción contra el cientifismo, de la rebelión contra el naturalismo, de la desconfianza frente a la visión del mundo según la ciencia natural y frente al dominio racionalista de los problemas de la vida. La vida misma es sentida como algo esencialmente irracional, se cree oír desde todas partes voces llenas de misterio, y el arte se convierte en resonancia de estas voces.

A pesar de las profundas antítesis, hay entre Dostoievski y Tolstoi, en su posición ante el problema del individualismo y de la libertad, una comunidad fundamental. Ambos consideran la emancipación del individuo frente a la sociedad, su soledad y aislamiento, como el peor mal imaginable. Ambos quieren por todos los medios que están a su alcance evitar el caos que amenaza caer sobre el hombre enajenado de la sociedad. En Dostoievski, en particular, todo gira alrededor del problema de la libertad, y sus grandes novelas son en el fondo nada más que análisis e interpretaciones de esta idea. El problema mismo no era en modo alguno nuevo; a los románticos les había ocupado continuamente, y desde 1830 estaba en el centro del pensamiento político y filosófico. Para el Romanticismo la libertad significa la victoria del individuo sobre los convencionalismos; consideraba libre y creadora a una personalidad que tuviera la fuerza de espíritu y el valor de imponerse a los prejuicios morales y estéticos de su tiempo. Stendhal formuló el problema como el problema del genio, esto es, el de Napoleón, para quien el éxito, según él pensaba, era cuestión de la implacable imposición de su voluntad, de su personalidad, de su gran naturaleza. El capricho del genio y las víctimas que causaba le parecían a él el precio que el mundo tenía que pagar por las hazañas del héroe del espíritu. El Raskolnikov de Dostoievski representa la etapa siguiente en la evolución. El individualismo genial halla una forma abstracta, virtuosista, por decirlo así, de juego. La personalidad exige sus víctimas no ya en interés de

una idea superior, de un fin objetivo, de una realización objetivamente valiosa, sino simplemente para demostrar que es capaz de obrar de manera libre y soberana. La hazaña misma es completamente accesoria; la cuestión que ha de ser decidida es puramente formal: ¿significa la libertad personal un valor en sí? La respuesta de Dostoievski no es en modo alguno tan inequívoca como parece ser a primera vista. El individualismo conduce, desde luego, a la anarquía y al caos, pero ¿adónde conducen la fuerza y el orden? El problema encuentra su última y más profunda forma en el relato de *El Gran Inquisidor*, y la solución a que aquí llega Dostoievski puede ser considerada como resultado de toda su filosofía moral y religiosa. La supresión de la libertad engendra las instituciones petrificadas y sustituye la religión por la Iglesia; el individuo, por el Estado; la intranquilidad de la pregunta y la búsqueda, por la tranquilización en el dogma. Cristo significa la libertad interior, pero, con ello, una lucha inacabable; la Iglesia, una imposición íntima, pero a la vez la paz y la seguridad. Se ve cuán dialécticamente piensa Dostoievski y cuán difícil es definir inequívocamente su punto de vista moral y político-social. El que se pregona reaccionario y dogmático termina su obra con una interrogación abierta.

El problema de la libertad desempeña en Tolstoi ciertamente un papel con mucho no tan importante como en Dostoievski, pero forma también en él la clave para comprender sus caracteres de mayor interés psicológico y de mayor cohesión moral. Levin está bosquejado ante todo como exponente de este problema, y la violencia de sus luchas interiores permite reconocer cuán duramente había luchado con la idea del enajenamiento y del fantasma del hombre entregado a sí mismo. Dostoievski tenía razón: *Ana Karenina* no es un libro inofensivo. Está lleno de dudas, sospechas, temores. El pensamiento fundamental del libro y el motivo que une la historia de Ana con la de Levin es también el problema del aislamiento del individuo frente a la sociedad y el peligro de quedarse sin patria. El mismo destino al que Ana su-

cumbe a consecuencia de su adulterio amenaza a Levin a consecuencia de su individualismo, de su manera no convencional de ver el mundo, de sus raros problemas y dudas. A ambos les amenaza el peligro de ser expulsados de la sociedad de las personas normales y respetables. Sólo en cuanto Ana renuncia por adelantado a la aprobación de la sociedad hace Levin todo lo posible para no perder el puesto que tiene en la sociedad. Lleva el yugo de su matrimonio, administra su hacienda como sus vecinos, se inclina ante las convenciones y prejuicios de su ambiente y, en resumen, está dispuesto a todo, con tal de no convertirse en un desarraigado, un rechazado, un aislado y un raro [182].

En el antiindividualismo de Dostoievski y Tolstoi se pone de manifiesto, empero, la total diversidad de sus modos de pensar. Las objeciones de Dostoievski son de *naturaleza irracional y mística; el principio de individualización* significa para él desertar del espíritu universal, del Uno absoluto, de la idea divina, que en forma histórica y concreta se reconoce como pueblo, nación, comunidad social. Tolstoi, por el contrario, rechaza el individualismo simplemente por motivos racionales y eudemonísticos; la desvinculación personal no puede traer al hombre ni felicidad ni satisfacción alguna; la tranquilidad y la satisfacción las halla sólo en el abandono del propio yo y en la entrega a otro.

En la mutua relación de Tolstoi y Dostoievski se repite la relación significativa, ejemplar, típica, que existió entre Voltaire y Rousseau, y que tiene una correspondencia en la relación entre Goethe y Schiller [183]. En todos estos casos el racionalismo y el irracionalismo, los sentidos y el espíritu, o, como Schiller mismo dice, lo ingenuo y lo sentimental, se contraponen. En todos estos tres casos la antítesis de mentalidades se puede hacer derivar de la distancia social entre sus representantes; en cada

[182] Cf. LEO SCHESTOW: *Dostojewski und Nietzsche*, 1924, páginas 90 s.

[183] THOMAS MANN: *Goethe und Tolstoi*, en *Bemühungen*, 1925, página 33.

caso está un aristócrata o patricio frente a un plebeyo y rebelde. Con el aristocratismo de Tolstoi se relaciona, en primer lugar, el que todo su arte y su mundo de pensamiento arraiguen en la idea de lo corpóreo, lo orgánico, lo natural. El espiritualismo de Dostoievski, su espíritu especulativo, su manera dinámica y dialéctica de pensar se pueden explicar, por el contrario, por su origen burgués y su desarraigo plebeyo. El aristócrata debe su valor a su puro ser, a su nacimiento, a su raza; el plebeyo, por el contrario, a su talento, a sus aptitudes y obras personales. La relación entre señores feudales y escribas apenas si ha cambiado en el curso de los siglos, incluso en el caso de que los señores mismos hayan llegado a ser en parte algo así como "escribas".

La antítesis entre la discreción de Tolstoi y el exhibicionismo de Dostoievski, la elegante contención del uno y el "*bailar desnudo delante de la gente*" —como se dice en *Los endemoniados*— del otro, proceden de la misma diferencia social que separa a Voltaire de Rousseau. Más difícil es la atribución sociológica de las propiedades de estilo y carácter, como medida, disciplina y orden, a una parte, y lo informe, el caos y la anarquía, a la otra. La falta de medida es en ciertas circunstancias un rasgo tan característico de la actitud vital aristocrática como de la plebeya, y la voluntad artística burguesa muestra, como sabemos, a menudo tendencias tan rigoristas como la cortesana. Tolstoi es, en lo que se refiere a la composición de sus obras, tan desmesurado y caprichoso como Dostoievski: ambos son anarquistas en este aspecto. Tolstoi es sólo más mesurado en el desvelamiento de las profundidades anímicas y más escogido en los medios de los efectos emocionales. Su arte es mucho más elegante, ejercitado y agradable que el de Dostoievski, y, a diferencia de este típico representante del nervioso siglo XIX, ha sido designado con razón como un hijo del siglo XVIII. Comparado con el románico, místico y extáticamente "dionisíaco" Dostoievski, Tolstoi produce un efecto más o menos clásico, o, para permanecer dentro de la terminología de Nietzsche, "apolíneo",

plástico, estatuario. Todo su estilo anímico tiene, en antítesis con la naturaleza problemática de Dostoievski, un carácter positivo en el sentido en que lo entendía Goethe, cuando éste quería oír el pensamiento de otros expresado en forma "positiva", pues de "problemático" ya tenía él mismo, según decía, bastante. Esta sentencia podría por el contenido, si no por la forma, ser de Tolstoi, que precisamente en relación con Dostoievski dijo una vez algo parecido. Comparó a Dostoievski con un caballo que a primera vista produce una impresión magnífica y parece que vale mil rublos; pero de repente se da uno cuenta de que tiene un defecto y cojea, y se comprueba con sentimiento que no vale ni dos perras. Dostoievski tenía en verdad un defecto al andar, y produce siempre, junto al robusto y sano Tolstoi, una cierta impresión patológica, lo mismo que Rousseau junto al razonable y equilibrado Voltaire. Pero las categorías en este caso no se pueden distinguir ya tan limpiamente como en Voltaire y Rousseau. Tolstoi mismo muestra toda una serie de rasgos rousseaunianos y está en muchos aspectos más cerca del rousseaunianismo que Dostoievski. Su ideal de simplicidad, naturalidad y verdad es sólo una variante del "malestar ante la cultura" de Rousseau, y su nostalgia del idilio aldeano principal no es más que la renovación del viejo romanticismo enemigo de la civilización. No en vano cita las palabras de Lichtenberg de que se acabará la humanidad cuando ya no haya más salvajes.

También en este rousseaunianismo se expresa sólo el miedo a la soledad, al desarraigo, a la falta de refugio social. Tolstoi condena la cultura moderna por sus efectos diferenciadores y maldice el arte de Shakespeare, Beethoven y Puschkin porque divide la humanidad en estratos distintos, en lugar de reunirla. Lo que en las doctrinas de Tolstoi podría ser llamado colectivismo y lucha contra las diferencias de clase, apenas tiene nada que ver con la democracia y el socialismo; es más bien la nostalgia de un intelectual, que se siente solo, por una comunidad, de la que ante todo espera la propia salvación. Cuando Cristo pidió al joven rico que repartiera todo lo que poseía entre los pobres, pretendía, según la exégesis de Henry George, ayudar no a los pobres, sino al joven rico. También en el sentido de Tolstoi se debería ayudar ante todo al "joven rico". La perfección propia y la salvación del alma son su verdadero objetivo. Este espiritualismo y egocentrismo condicionan el carácter irreal y utópico de su mensaje social y las íntimas contradicciones de su doctrina política. Este ideal moral privado provoca su quietismo, su repudio de la resistencia violenta contra el mal y su afán de reformar las almas en lugar de la realidad social. "Nada es más dañoso para los hombres —escribe en su proclama *Al pueblo de los trabajadores* después de la revolución de 1905— que la idea de que las causas de su miseria están no en ellos mismos, sino en las condiciones exteriores." La pasividad de Tolstoi frente a la realidad exterior corresponde al pacifismo de la clase señorial harta, y expresa, con su moralismo gruñón, autoacusador y atormentador de sí mismo, una actitud completamente extraña al pensar y sentir del pueblo.

Tolstoi se puede encuadrar tan difícilmente como Dostoievski en una categoría política demasiado estrecha. Es un observador insobornable de la realidad social, un despierto amigo de la verdad y de la justicia y un crítico implacable del capitalismo, si bien juzga las imperfecciones y pecados de la sociedad moderna única y exclusivamente desde el punto de vista de los campesinos y de la agricultura. Mas, por otro lado, desconoce las verdaderas causas de la mala situación y predica una moral que por adelantado significa la renuncia a toda actividad política[184]. Tolstoi no sólo no es un revolucionario, sino que es un enemigo declarado de toda actitud revolucionaria. Lo que le diferencia de los portavoces del "orden" y de la paz social en el Occidente, de los Balzac, Flaubert y Goncourt, es que todavía comprende menos el terror del Gobierno que el de los revolucionarios. El asesinato

[184] N. LENIN: *L. N. Tolstoi* (1910). En N. LENIN-G. PLECHANOW: *L. N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus*, 1928, pp. 42-44.

de Alejandro II le deja completamente tranquilo, pero ante la ejecución de los autores del atentado reacciona con una protesta[185]. Tolstoi representa, a pesar de sus prejuicios y errores, una tremenda fuerza revolucionaria. Su lucha contra las mentiras del estado policíaco y de la Iglesia, su entusiasmo por la comunidad de los campesinos y el ejemplo de su propia vida pertenecen, fuesen cuales fuesen los motivos íntimos de su "conversión" y de su huida final, a los fermentos que destruyeron la antigua sociedad y provocaron no sólo la Revolución rusa, sino el movimiento revolucionario anticapitalista en toda Europa. En Tolstoi se puede hablar realmente no sólo de un "triunfo del realismo", sino a la vez de un "triunfo del socialismo", no sólo de la descripción sin prejuicios de la sociedad por un aristócrata, sino también del efecto revolucionario de un reaccionario nato.

El racionalismo sin concesiones preserva el arte y la doctrina filosófica de Tolstoi del destino de la esterilidad e ineficacia. Su mirada aguda y despierta para las realidades físicas y psíquicas, su repugnancia a engañarse a sí mismo y a los demás mantienen su religiosidad libre de todo misticismo y dogmatismo y hacen que su moralismo cristiano se convierta en un factor político efectivo. El entusiasmo de Dostoievski por la ortodoxia rusa le es tan extraño como la fe en la Iglesia de los eslavófilos en general. También a la fe llega por un camino racional, pragmático, nada espontáneo[186]. Su llamada conversión es un proceso completamente racional, que se realiza sin ninguna experiencia religiosa inmediata. Fue, como él dice en su *Confesión*, "un sentimiento de angustia, orfandad, soledad" lo que le hizo cristiano. No una vivencia mística de Dios y del más allá, sino la insatisfacción de sí mismo, el afán de hallar un sentido y un objetivo a la vida, la desesperación por la propia nulidad y vaciedad, y ante todo su desmesurado miedo a la muerte son los que hacen de él un creyente. Se convierte en apóstol del

185 D. S. MIRSKY: *Contemp. Russ. Lit.*, p. 8.
186 *Ibid.*, p. 9. JANKO LAVRIN: *Tolstoi*, 1944, p. 94.

amor a partir de la conciencia de la propia falta de amor, ensalza la solidaridad humana para contrarrestar su desconfianza por los hombres y su desprecio de ellos, y proclama la inmortalidad del alma humana porque no puede soportar el pensamiento de la muerte. Toda su práctica religiosa es un ascetismo "racional en su fin", un ejercitarse en el cristianismo siguiendo el modelo oriental. Pero su huida del mundo tiene más bien un carácter aristocrático y señorial que cristiano y humilde; renuncia al mundo porque éste no se deja dominar ni poseer completamente.

El concepto de la gracia es el único elemento irracional en la mentalidad religiosa de Tolstoi. El escritor recoge en sus *Cuentos populares* una vieja leyenda que se remonta a fuentes medievales: En tiempos muy remotos vivía en una isla solitaria un santo ermitaño. Un día desembarcaron unos pescadores en las proximidades de su choza, entre ellos un viejo que era tan simple que apenas se podía expresar bien y que no sabía rezar. El solitario quedó profundamente turbado ante tal ignorancia y le enseñó con mucha pena y fatiga el Padrenuestro. El viejo dio las gracias y dejó con los otros pescadores la isla. Después de algún tiempo, cuando la barca ya había desaparecido a lo lejos, vio el santo de repente una figura humana en el horizonte, que, marchando por encima del agua, se aproximaba a la isla. Pronto reconoció al viejo, su discípulo, y le salió al encuentro, cuando éste pisó el suelo de la isla, sin palabras y emocionado. Tartamudeando, el viejo le dio a entender que había olvidado la oración. "*Tú* no necesitas rezar" —respondió el ermitaño y despidió al viejo, que, vacilando por encima del agua, corrió tras la barca de los pescadores. El sentido de esta historia está en la idea de una certeza de salvación no ligada a ningún criterio moral. En otra historia de su última época, *El Padre Sergio*, describe Tolstoi el mismo tema desde el lado opuesto; la gracia que a uno se le concede sin fatiga y aparentemente sin merecimiento le es negada a otro, a pesar de todos los martirios y penas, a pesar del más sobrehumano sacri-

ficio y del más heroico vencimiento de sí mismo. Esta concepción de la gracia, que pone al ser elegido por encima de los méritos e identifica la predestinación con el nacimiento y la suerte, está evidentemente más en relación con el aristocratismo de Tolstoi que con su cristianismo.

El optimismo del aristócrata sano y seguro de sí mismo, que predomina en absoluto todavía en *Guerra y paz* y hace de esta novela una apoteosis de la vida animal, vegetativa, orgánicamente creadora, un gran idilio, una "epopeya ingenua", en cuya más alta cumbre, como Mereschkowski observa con mucho ingenio, el poeta planta, "como la bandera que guíe a la humanidad", los pañales de los niños de Natasha [187], este optimismo panteísta se nubla ciertamente en *Ana Karenina* y se aproxima al pesimismo de la literatura occidental, pero el desencanto por el convencionalismo y la falta de alma de la cultura moderna tiene aquí un carácter completamente diverso que en Flaubert o Maupassant. El triunfo de la vida auténtica sobre el romanticismo de los sentimientos estaba ya mezclado en *Guerra y paz* con algo de melancolía, y Tolstoi ya antes, por ejemplo, en *Felicidad familiar*, había usado tonos flaubertianos al describir la degeneración de las grandes pasiones, especialmente la transformación del amor en amistad. La discrepancia entre ideal y realidad, poesía y prosa, juventud y vejez, nunca produce en Tolstoi un efecto tan desconsolador como en los franceses. Su desencanto nunca lleva al nihilismo, a acusar a todo lo que tiene cuerpo y vida. La novela occidental está llena de una melindrosa compasión por uno mismo y una autodramatización del héroe en conflicto con la realidad; la culpa del choque la tienen siempre las circunstancias exteriores, la sociedad, el Estado, el contorno social. En Tolstoi, por el contrario, cuando se llega a una colisión, el yo subjetivo es tan culpable como la realidad objetiva [188]. Pues si la vida vigilante

187 D. S. MERESCHKOWSKI: *op. cit.*, p. 213.
188 LUKÁCS GYÖRGY: *Nagy orosz realisták*, Budapest, 1946, p. 92.

posee muy poca alma, el héroe desengañado tiene demasiada alma, es demasiado poético y utópico; si a la una le falta la tolerancia para con los soñadores, al otro le falta el sentido de la realidad.

El hecho de que la forma de las novelas de Tolstoi sea tan diferente de las occidentales está ligado principalmente con este concepto del yo y del mundo y con la desviación de este concepto respecto de la concepción flaubertiana. El alejamiento de la norma naturalista es aquí, en realidad, tan grande como en Dostoievski, sólo que el alejamiento de Tolstoi de ella va en dirección opuesta. Si las novelas de Dostoievski tienen una estructura dramática, las de Tolstoi tienen un carácter épico, como de epopeya. Ningún lector atento puede haber dejado de sentir la fluyente corriente homérica de estas novelas, ni haber dejado de experimentar el cuadro panorámico y panteístico del mundo que despliegan. Tolstoi mismo comparaba sus novelas a las obras de Homero, y la comparación se ha convertido en una fórmula rígida de la crítica tolstoiana. La calidad de la forma, nada romántica, nada dramática, sin énfasis, y el prescindir todo momento crítico e intensidad teatral, han sido siempre considerados homéricos. La concentración dramática de la novela, que ocurrió primero con la transformación de la forma picaresca del siglo XVIII en la biografía del prerromanticismo, no había sido todavía adoptada por Tolstoi en *Guerra y paz*. Considera el conflicto entre el individuo y la sociedad no como una tragedia inevitable, sino como una calamidad, que atribuye, siguiendo la opinión del siglo XVIII, a la falta de reflexión, comprensión y seriedad moral. Vive todavía en la época de la Ilustración rusa, en una atmósfera intelectual de fe en el mundo y en el futuro. Pero mientras está trabajando en *Ana Karenina* pierde este optimismo y, sobre todo, su fe en el arte, que declara es enteramente inútil, e incluso dañosa, a menos de renunciar a los refinamientos y sutilezas del naturalismo e impresionismo modernos, y volverse, de artículo de lujo, en posesión universal de la humanidad. En el extrañamiento entre el arte y las amplias masas y

en la restricción del público a un círculo siempre pequeño reconoció Tolstoi un verdadero peligro. No hay duda de que la extensión de este círculo y el contacto con estratos no tan marcadamente culturales de la sociedad podrían haber tenido resultados fecundos para el arte. Pero ¿cómo había de realizarse tal cambio metódicamente y según un plan, si a los artistas que se habían criado y estaban firmemente arraigados en la tradición del arte moderno no se les impedía producir obras de arte, y si no se hacía posible hasta el máximo que los aficionados, extraños a esta tradición, participaran en actividades artísticas, con desventaja de los demás? El que Tolstoi rechazara el arte altamente evolucionado y refinado del presente, y valorase especialmente las formas de expresión artística primitivas y "universalmente humanas", es un síntoma del mismo rousseaunianismo con el que juega la carta de la aldea contra la ciudad e identifica la cuestión social con la de los campesinos. Es fácil comprender por qué Tolstoi no hace mucho uso de Shakespeare, por ejemplo. ¿Cómo podría un puritano, que odiaba toda exuberancia y virtuosismo, encontrar placer alguno en el manierismo de un poeta, aunque fuera el poeta más grande? Pero es inconcebible que un hombre que creó obras artísticamente tan acabadas como *Ana Karenina* y *La muerte de Ivan Ilich* aceptara sin reservas, de todo el conjunto de la literatura moderna, aparte de *La cabaña del tío Tom*, sólo *Los bandidos*, de Schiller; *Los miserables*, de Víctor Hugo; la *Canción de Navidad*, de Dickens; las *Memorias del presidio*, de Dostoievski, y *Adam Bede*, de George Eliot[189]. La relación de Tolstoi con el arte sólo se comprende como síntoma de un cambio histórico, como signo de una evolución que lleva a su fin a la cultura estética del siglo XIX y hace aparecer una generación que juzga el arte otra vez como el transmisor de las ideas[190].

Lo que esta generación reverenciaba en el autor de

189 Tolstoi: *¿Qué es el arte?*, XVI.
190 Cf. Th. Mann: *Die Forderung des Tages*, 1930, p. 283.

Guerra y paz no era, en modo alguno, el gran novelista, el creador de la mayor novela de la literatura universal, sino, sobre todo, el reformador social, el fundador de una religión. Tolstoi disfrutó la fama de Voltaire, la popularidad de Rousseau, la autoridad de Goethe, y, aún más que esto, se convirtió en figura legendaria, cuyo prestigio recordaba el de los antiguos videntes y profetas. Yasnaia Poliana se convirtió en un lugar al que la gente de todas las naciones, clases sociales y estratos culturales acudía en peregrinación, y admiraba al viejo conde con su blusa de campesino como si fuera un santo. Gorki no habrá sido el único en haber pensado al verle: "Este hombre es semejante a Dios", confesión con la que el incrédulo termina sus memorias de Tolstoi[191]. Muchos habrán tenido la sensación, como Thomas Mann, de que Europa se quedaba "sin amo" después de su muerte[192]. Pero esto eran sólo meros sentimientos, palabras de gratitud y lealtad. Tolstoi era, sin duda, algo como la conciencia viviente de Europa, el gran maestro y educador, que expresaba, como no lo hizo nadie, la intranquilidad moral y el deseo de renovación espiritual de su generación, pero con su ingenuo rousseaunianismo y quietismo nunca habría sido capaz de seguir siendo —si es que alguna vez lo fue— el "amo" de Europa. Porque puede ser suficiente para un artista, como Chejov pensaba, plantear las cuestiones precisas, pero un hombre que hubiera de regir su siglo habría también tenido que resolverlas bien.

191 Maxim Gorky: *Literature and Life*, 1946, p. 74.
192 Th. Mann: *Die Forderung des Tages*, p. 278.

4

EL IMPRESIONISMO

Las fronteras entre naturalismo e impresionismo son borrosas; es imposible establecer una distinción histórica o conceptual tajante entre ambas corrientes. La suavidad del cambio estilístico corresponde a la continuidad del desarrollo económico contemporáneo y la estabilidad de las condiciones sociales. El 1871 es un año de significado meramente transitorio en la historia de Francia. El predominio de la alta burguesía se mantiene inalterable en lo fundamental, y la república conservadora —aquella "república sin republicanos" [193] que se consiente sólo porque parece garantizar la más suave solución posible de los problemas políticos— ocupa el lugar del Imperio "liberal". Pero la gente sólo establece con ella una relación amistosa después que los partidarios de la *Commune* han sido exterminados y se encontró alivio en la teoría de la necesidad y la fuerza curativa de la sangría [194]. La intelectualidad se enfrenta con los acontecimientos en un estado de desamparo absoluto. Flaubert, Gautier, los Goncourt, y con ellos la mayoría de los dirigentes intelectuales de la época, se entregan a feroces insultos e imprecaciones contra los turbadores de la paz. Ellos esperan de la República, a lo sumo, protección contra el clericalismo, y en la democracia ven, simplemente, el menor de los dos males [195]. El capitalismo financiero e industrial se desarrolla siguiendo las directrices trazadas hacía tiempo; pero debajo de esta superficie están ocurriendo

193 ANDRÉ BELLESSORT: *Les intellectuels et l'avènement de la Troisième République*, 1931, p. 24.
194 PAUL LOUIS: *Histoire du Socialisme en France de la Révolution à nos jours*, 3.ª ed., 1936, pp. 236 s.
195 A. BELLESSORT: *op. cit.*, p. 39.

cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles. La vida económica alcanza el estadio del gran capitalismo y pasa de un "libre juego de fuerzas" a un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, áreas de monopolio, comisiones, depósitos y sindicatos. Y tan fácilmente como podían ser consideradas esta estandardización y concentración de la vida económica como un signo de madurez [196], podían también ser reconocidos por todas partes en la sociedad burguesa los signos de inseguridad y los presagios de disolución. Es cierto que la *Commune* termina para los rebeldes con una derrota más completa que ninguna de las revoluciones anteriores, pero es la primera que fue sostenida por un movimiento obrero internacional y seguida por una victoria para la burguesía asociada con un sentimiento de peligro grave [197]. Este ambiente de crisis lleva a una renovación de las tendencias idealistas y místicas y origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe. Y es sólo en el curso de esta evolución cuando el impresionismo pierde su conexión con el naturalismo, y se convierte en una nueva forma de romanticismo, sobre todo en la literatura.

Los enormes adelantos técnicos que tienen lugar no deben inducirnos a desdeñar el sentimiento de crisis que estaba en el aire. Más bien debe ser vista la crisis misma como un incentivo para nuevas conquistas técnicas y experimentos de métodos de producción [198]. Ciertos signos de la atmósfera de crisis se dejan sentir en todas las manifestaciones de la actividad técnica. Sobre todo la velocidad furiosa del desarrollo y lo forzado de los cambios es lo que parece patológico, particularmente si se lo compara con el ritmo del progreso en épocas anteriores de la historia del arte y la cultura. Pues el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las

196 WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, III, 1, 1927, páginas XII s.
197 PAUL LOUIS: *op. cit.*, pp. 242, 216 s.
198 Cf. HENRY FORD: *My Life and Work*, 1922, p. 155

modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; a menudo trae consigo una manía de innovación estéril y sin sentido, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad. Los industriales se ven obligados a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, y no deben dejar adormecer la creencia de que lo nuevo es siempre lo mejor si realmente desean aprovecharse de las conquistas de la técnica[199]. La continua y cada vez más creciente sustitución de viejos artículos de uso diario por otros nuevos lleva, sin embargo, a un aprecio cada vez menor de la posesión material, y pronto también de la intelectual, y acomoda la velocidad a que se desarrollan los cambios de valor filosóficos y artísticos a la de la moda cambiante. La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo.

Con el progreso de la técnica va ligado, como fenómeno más sorprendente, el tránsito de los centros de cultura a grandes ciudades en sentido moderno; éstas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces. El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobrexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad, y representa, junto al Gótico y el Romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia

199 W. SOMBART: *op. cit.*, III, 2, pp. 603-07; *Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert*, 7.ª ed., 1927, pp. 397 s.

del arte occidental. En el proceso dialéctico que describe la historia de la pintura, en el cambio de estática y dinámica, dibujo y color, orden abstracto y vida orgánica, el Impresionismo constituye el punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la estática imagen medieval del mundo. Lo mismo que de la economía de la Baja Edad Media al capitalismo, también del Gótico al Impresionismo corre un camino ininterrumpido, y el hombre moderno, que concibe toda su existencia como lucha y competición, que transforma todo ser en movimiento y cambio, y para el que la experiencia del mundo se convierte más cada vez en experiencia temporal, es el producto de esta evolución doble y, sin embargo, profundamente unitaria.

El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede llevarse el impresionismo. Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables, y firmemente trabadas en una metamorfosis y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto y lo no terminado. La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del substrato objetivo del ver, con el que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega aquí a su perfección. La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y

las sombras iluminadas, el punto palpitante y tembloroso, y la pincelada abierta, suelta, libre, toda la pintura improvisada, con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado, y el descuido virtuosista de la reproducción, no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación, que ha comenzado con la subjetivación de la representación pictórica a través de la perspectiva.

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones, produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde y en la que no hay otras diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. La primacía del instante, del cambio y de la casualidad significa, estéticamente expresada, el dominio del estado de ánimo sobre la vida, es decir: el que prevalezca una relación con las cosas a la que, aparte de la mutabilidad, le es propio el carácter arbitrario. En esta capacidad de representar el estado de ánimo que posee la representación pictórica se expresa, al mismo tiempo, una actitud fundamentalmente pasiva frente a la vida, un resignarse con el papel de espectador, de sujeto receptivo y contemplativo, de un punto de vista en el que se mantiene una cierta distancia, de mantenerse a la expectativa, de no comprometerse; en una palabra, la actitud estética por excelencia. El impresionismo representa el punto culminante de la cultura estética y constituye la consecuencia más extrema de la renuncia romántica a una vida práctica activa.

El impresionismo es estilísticamente un fenómeno extremadamente completo. En cierto aspecto representa el desarrollo lógico del naturalismo. Si se entiende por naturalismo el progreso de lo general a lo particular, de lo típico a lo individual, de la idea abstracta a la experiencia concreta, temporal y espacialmente determinada, la reproducción impresionista de la realidad, con su énfasis de lo momentáneo y lo irrepetible, significa efectivamente una importante conquista naturalista. Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica, de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior. Pero en tanto que el impresionismo desliga los elementos ópticos de la experiencia de los elementos conceptuales, y realza la visualidad en su autonomía, se aleja de todas las maneras artísticas anteriores, y, por lo tanto, también del naturalismo. La peculiaridad del método consiste en que, mientras el arte preimpresionista basa sus representaciones en una imagen consciente, compuesta de modo heterogéneo aunque da la impresión de uniforme, formada por elementos conceptuales y sensoriales, el impresionismo aspira a una homogeneidad de la mera visualidad. Todo arte anterior es resultado de una síntesis, mientras el impresionismo lo es de un análisis. Construye su correspondiente objeto con los desnudos datos de los sentidos; recurre, pues, al mecanismo psíquico inconsciente y presenta en parte un material no elaborado de experiencia, que está más lejos de nuestra imagen habitual de la realidad que las impresiones sensuales conceptualmente elaboradas. El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de la ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de los que se compone la experiencia. Antes del impresionismo el arte reproducía los objetos por medio de *signos*; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de *partes* del material de que constan [200].

[200] Cf. PIERRE FRANCASTEL: *L'Impressionnisme*, 1937, pp. 25 s. y 80

El naturalismo señaló frente al arte anterior un incremento de los elementos de la representación, o sea, una ampliación de los motivos y un enriquecimiento de los medios técnicos. El método impresionista, por el contrario, trae consigo una serie de reducciones, un sistema de limitaciones y simplificaciones [201]. Nada es más significativo de una pintura impresionista que el hecho de que deba ser contemplada a una cierta distancia y describa las cosas haciendo caso omiso de la lejanía. La serie de reducciones que muestra comienza con la reducción de los elementos de la representación a la visualidad y la eliminación de todo lo que no sea de naturaleza óptica o no sea traducible a las categorías de la óptica. La renuncia a los llamados elementos literarios del tema, a la fábula o a la anécdota, es la expresión más clara de esta "reducción de la pintura a sus propios medios". La limitación de los motivos al paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, o el tratamiento de todo como "paisaje" o "naturaleza muerta", no es otra cosa que un síntoma del predominio del principio específicamente "pictórico" en la pintura. "El tratamiento de un tema según los tonos y no según el tema es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores", establece ya uno de los primeros historiadores y teorizantes del movimiento [202]. Se puede concebir esta objetivación y neutralización de los motivos como la expresión del sentido antirromántico de la época, y ver en ella la completa desheroización y trivialización de los objetos artísticos, pero se puede también considerar como un alejamiento de la realidad y ver la limitación de la pintura a los temas "propios" como una decadencia desde el punto de vista naturalista. La sonrisa que los griegos habían descubierto para las artes plásticas y que, como se ha observado, se ha perdido en el arte moderno [203], cae víctima del ver de manera "pictórica"; pero con ella desaparece al mismo tiempo de la pintura toda psicología y todo humanismo.

[201] GEORG MARZYNSKI: *Die impressionistische Methode*, en "Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss.", XIV, 1920.

[202] GEORGES RIVIÈRE: *L'Exposition des Impressionnistes. L'Impressionniste*. "Journal d'Art", 6 abril 1877. Reimpreso en L. VENTURI: *Les archives de l'Impressionnisme*, 1939, II, p. 309.

La sustitución de la imagen táctil por la imagen visual, es decir, la traslación del volumen corporal y de la forma plástica espacial a las superficies, es un paso ulterior, interdependiente con aquella intención artística "pictórica", paso que consuma el impresionismo en la imagen naturalista de la realidad. Por otra parte, esta reducción no es el objetivo, sino, simplemente, un producto accesorio del método. La acentuación del color y el deseo de transformar la superficie pictórica en una armonía de efectos de luz y color son los que absorben el espacio y disuelven la tectónica de los cuerpos. Pero el impresionismo reduce no sólo la realidad a una superficie bidimensional, sino, dentro de esta bidimensionalidad, a un sistema de manchas sin perfil; renuncia, en otras palabras, no sólo a la plasticidad, sino también al dibujo, no sólo a la forma espacial del objeto, sino también a la forma lineal. Lo que gana la representación en dinámica y atractivo sensual por lo que pierde en claridad y evidencia es innegable, y este beneficio era lo más importante para los impresionistas. El público, sin embargo, estimó en más la pérdida que la ganancia, y hoy, después que el modo de ver impresionista se ha convertido en uno de los componentes más importantes de nuestra imagen óptica del mundo, no podemos hacernos ya una idea de cuán perplejo estaba aquel público frente a esta barahúnda de manchas, borrones y chafarrinones. Sin embargo, el impresionismo constituyó simplemente el último paso en un proceso constante de oscurecimiento iniciado siglos atrás. Desde el Barroco la representación pictórica significaba una tarea cada vez más difícil para la comprensión por parte del espectador; se volvía cada vez más opaca, y su relación con la realidad era cada vez más complicada. Pero el impresionismo representa un salto tan osado

[203] ANDRÉ MALRAUX: *The Psychology of Art*, en "Horizon", 1948, núm. 103, p. 55.

como ninguna otra etapa de la evolución anterior, y el efecto sorprendente de las primeras exposiciones impresionistas no podía compararse con nada que se hubiese experimentado nunca antes en toda la historia de la innovación artística. La gente sintió las pinturas rápidas y la carencia de forma de los impresionistas como una provocación.

Sin embargo, estas innovaciones no agotaron la serie de reducciones de que se vale el método impresionista. Los mismos colores que utilizan los impresionistas cambian y desfiguran la imagen de nuestras experiencias habituales. Nosotros, por ejemplo, concebimos un trozo de papel "blanco" en todas las luces y a pesar de los reflejos de color, tal como él se muestra a la luz del día, como blanco. O sea, en otras palabras: el "color mental" que nosotros asociamos con un objeto y que es el resultado de una larga experiencia y una costumbre desaloja la impresión concreta, adquirida por medio de la percepción inmediata [204]. El impresionismo recurre a la verdadera percepción, más allá de los colores conscientes, teóricamente válidos, lo que por lo demás no es un acto espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado.

El modo de ver impresionista, finalmente, realiza todavía una nueva y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como calidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto modo colores en sí. Si mantenemos delante de un objeto una pantalla con una abertura pequeña que no nos permita ver otra cosa que un color, y no nos da información alguna sobre la forma del objeto y las relaciones objetivas del color en cuestión, obtenemos, como es claro, una impresión cromática vacía, incorpórea y dudosa, que es muy distinta del carácter del color objetivo plástico que nosotros estamos acostumbrados a ver. De esta manera el color del fuego pierde su brillo, el de la seda sus reflejos, el del agua su transparencia, y así sucesivamente [205]. El impresionismo pinta ahora los objetos siempre con estos colores superficiales incorpóreos, que, a consecuencia de su frescura y de su sensualidad intensa, dan impresión de muy directos, pero que reducen considerablemente el efecto ilusionista de la representación y hacen ver del modo más claro el convencionalismo del método impresionista.

204 C. MARZYNSKI: *op. cit.*, p. 90.

En la segunda mitad del siglo XIX la pintura se convierte en el arte que señala la pauta. Su impresionismo se convierte en un estilo autónomo, cuando en la literatura se lucha todavía en torno al naturalismo. La primera exposición colectiva de los impresionistas se celebra en 1874, pero la historia del impresionismo comienza unos veinte años antes y termina con la octava exposición colectiva, ya en el año 1886. El impresionismo se disuelve por estas fechas como movimiento de grupo compacto, y comienza un nuevo período postimpresionista que dura hasta 1906, año de la muerte de Cézanne [206]. Después de la hegemonía de la literatura en los siglos XVII y XVIII, y del papel predominante de la música en el Romanticismo, se consuma a mediados del siglo XIX una variación en favor de la pintura. El crítico de arte Asselineau sitúa ya hacia 1840 el destronamiento de la literatura por la pintura [207], y los hermanos Goncourt exclaman, entusiasmados ya una generación más tarde: "¡Qué profesión tan ventajosa es la de pintor, comparada con la de escritor...!" [208] La pintura domina no sólo, como arte más progresista de la época, todas las otras artes, sino que sus creaciones superan también en calidad a las obras de la literatura contemporánea, principalmente en

205 *Ibid.*, p. 91.
206 JOHN REWALD: *The History of Impressionism*, 1946, páginas 6 s.
207 ALBERT CASSAGNE: *La théorie de l'art pour l'art en France*, 1906, p. 351.
208 E. y J. DE GONCOURT: *Journal*, 1 mayo 1869, Ed. cit., III, página 121.

Francia, donde podía afirmarse con razón que los grandes poetas de este período son los pintores impresionistas [209]. Es cierto que el arte del siglo XIX sigue siendo relativamente romántico, esto es, "musical", y los poetas del siglo reconocen a la música como el supremo ideal artístico; pero lo que ellos entienden por este ideal es más bien un símbolo de la creación soberana, independiente de la realidad objetiva, que el ejemplo concreto de la música. La pintura impresionista, por el contrario, descubre sensaciones que, poco después, también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por esto a las formas pictóricas. Las impresiones atmosféricas, principalmente la experiencia de la luz, el aire y la claridad cromática, son percepciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de esta clase, está justificado por completo que se hable de un estilo "pictórico" de la poesía y de la música. Pero "pictórico" es el estilo de estas artes también en cuanto que se expresan en forma "sin contornos", con ayuda de efectos de color y de luz, y dan a la vivacidad de los pormenores un valor más grande que a la unidad de la impresión total. Cuando Paul Bourget establece a propósito del estilo literario de su tiempo que la impresión de cada una de las páginas es más fuerte que la del libro en conjunto, la de una frase más profunda que la de una página, y la de la palabra aislada más conmovedora que la de la frase [210], es el método del impresionismo lo que él caracteriza: el estilo de una concepción del mundo atomizada y dinámicamente cargada.

Pero el impresionismo es no sólo el estilo temporal que domina la totalidad de las artes; es también el último estilo "europeo" de valor general, la última tendencia artística que se apoya en un asentimiento del gusto. Desde

209 HENRI FOCILLON: *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, 1928, p. 200.

210 PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, página 25.

su disolución, ni las distintas artes ni las distintas naciones y culturas pueden ser aunadas estilísticamente. Pero el impresionismo ni aparece ni desaparece de una vez. Delacroix, que descubre la ley de los colores complementarios y la coloración de las sombras, y Constable, que establece la composición de los efectos del color en la naturaleza, anticipan ya mucho del método impresionista. La dinamización de la visión, que constituye la esencia del impresionismo, comienza con ellos. Las aportaciones al *plein air* en los pintores de Barbizon representan un paso más de la evolución. Pero a la aparición del impresionismo como movimiento colectivo contribuyen, sobre todo, de una parte la experiencia pictórica de la ciudad, cuyos primeros signos se encuentran en Manet y Monet, y de otra la unión de los ingenios jóvenes, provocada por la resistencia del público.

A primera vista puede parecer sorprendente que la gran ciudad con su hacinamiento y su revuelta mezcolanza de gente pueda haber suscitado este arte íntimo, arraigado en el sentimiento de la originalidad individual y de la soledad. Pero es bien sabido que nada provoca una impresión de soledad tan grande como la estrecha reunión de muchísimos hombres, y en ninguna parte se siente uno tan solo y perdido como entre una gran multitud de gente extraña. Estos dos sentimientos fundamentales que trae consigo la vida en tales ambientes— el sentimiento de estar solo y pasar inadvertido, por un lado, y la impresión del tráfico furioso, del movimiento incesante y las constantes vicisitudes, por otro— origina el sentimiento impresionista de la vida, que une las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones. La actitud negativa del público como motivo de la aparición del impresionismo como movimiento, puede a primera vista parecer igualmente sorprendente. Los impresionistas nunca se conducen de manera agresiva frente al público; desean permanecer por completo dentro del marco de la tradición y hacen con frecuencia desesperados esfuerzos por ser reconocidos por las instituciones oficiales, sobre todo por el Salón, al que consi-

deran el camino normal para el triunfo. De todas maneras, el espíritu de contradicción y el deseo de atraer la atención por medio del escándalo desempeñan en ellos un papel mucho menor que en la mayoría de los románticos y en muchos naturalistas. A pesar de ello, quizá nunca hubo una tensión tan profunda entre los círculos oficiales y la generación de artistas jóvenes, y el sentimiento de ser víctimas de una burla nunca fue en el público tan fuerte como entonces. A los impresionistas no les fue fácil ciertamente hacer que la gente siguiera sus ideales artísticos. ¡Pero cuál debió ser la comprensión para el arte de un público que dejó casi morir de hambre a artistas tan grandes, tan honrados y tan pacíficos como Monet, Renoir y Pissarro!

El impresionismo, incluso, no tenía un carácter plebeyo que pudiera enajenarle el público burgués; es más bien un "estilo aristocrático", es elegante y espiritual, nervioso y sensible, sensual y epicúreo, encaprichado con lujos y rarezas, que partía de estrictas vivencias personales, de experiencias de la soledad y el aislamiento, y de sensaciones de nervios y sentidos superrefinados. Es, por otro lado, creación de artistas que no sólo proceden en gran parte del pueblo y la pequeña burguesía, sino que se preocupan de problemas intelectuales y estéticos mucho menos que los artistas de la generación precedente; son mucho más unilaterales e indiferenciados, son artesanos y "técnicos" en forma realmente mayor que sus antecesores. Pero se encuentran también entre ellos miembros de la burguesía adinerada e incluso de la aristocracia. Manet, Bazille, Berthe Morisot y Cézanne son hijos de gente rica, Degas es de origen aristocrático, y Toulouse-Lautrec, de la alta aristocracia. El modo fino e ingenioso y las educadas maneras mundanas de Manet y Degas, la elegancia y el artificio refinado de Constantin Guys y Toulouse-Lautrec muestran, desde su lado más atractivo, la distinguida sociedad burguesa del Segundo Imperio, el mundo de miriñaques y escotes, de carruajes y equitación en el Bosque de Bolonia.

La historia de la literatura presenta un cuadro mucho

más complicado que el de la pintura. El impresionismo como estilo literario es un fenómeno en lo intrínseco no muy agudamente perfilado; sus comienzos apenas son identificados en el complejo total del naturalismo, y sus formas posteriores de evolución se confunden completamente con los fenómenos del simbolismo. También en lo cronológico se observa cierta incongruencia entre el impresionismo literario y el pictórico; el período más fecundo del impresionismo ha terminado ya en la pintura cuando comienzan a aparecer sus huellas estilísticas en la literatura. Pero la diferencia esencial consiste en que el impresionismo pierde relativamente pronto en la literatura su conexión con el naturalismo, el positivismo y el materialismo, y casi desde el principio se convierte en sostén de aquella reacción idealista que en la pintura no tiene expresión sino después de la disolución del impresionismo. Esto se explica sobre todo porque la *élite* culta conservadora desempeña en la literatura un papel incomparablemente mayor que en la pintura, que, a consecuencia de su ligazón fuertemente artesana, ofrece una oposición mayor a las aspiraciones espirituales de la época.

La crisis del naturalismo, que es simplemente un síntoma de la crisis de la concepción positivista del mundo, no es evidente sino hasta 1885 más o menos, pero sus signos pueden constatarse ya alrededor de 1870. Los enemigos de la república son en su mayor parte enemigos también del racionalismo, del materialismo y el naturalismo; combaten el progreso científico y esperan el renacimiento espiritual de una renovación religiosa, hablan de la "bancarrota de la ciencia", del "fin del naturalismo", de la "mecanización sin alma de la cultura", pero piensan siempre en la revolución, la república y el liberalismo cuando truenan contra la vulgaridad de la época. Los conservadores, sin embargo, han perdido su influencia en el gobierno, pero han conservado su poderío en la vida pública. Poseen todavía los puestos más importantes en la administración, la diplomacia y el ejército, y dominan la enseñanza pública, principalmente en sus

grados superiores[211]. Los liceos y la universidad están ahora como antes bajo el dominio del clero y de la alta finanza, y los ideales de cultura que se difunden desde allí están en vigor en la literatura con más fuerza que nunca. Nos encontramos con autores de formación académica en número mucho mayor que nunca, y la vida intelectual adquiere bajo su influencia un carácter preponderantemente reaccionario. Flaubert, Maupassant y Zola no eran escritores cultos; pero Bourget y Barrès, por el contrario, representan el espíritu de la Academia y de la Universidad; se sienten en cierto modo responsables de los bienes culturales de la nación, y aparecen como conductores intelectuales profesionales de la juventud[212]. Esta intelectualización de la literatura es tal vez el rasgo más sorprendente y de valor más general en la época; se expresa tanto en los escritores progresistas como en los conservadores[213]. Anatole France no se diferencia en este aspecto lo más mínimo de sus colegas clericales y nacionalistas. Y si junto a los Bourget, Barrès, Brunetière, Bergson e incluso Claudel, no hay sino un Anatole France, la existencia de este volteriano demuestra que el espíritu de la Ilustración no ha muerto en Francia todavía ni mucho menos. Bastan sucesos como el caso Dreyfus y el escándalo de Panamá para despertarlo de su muerte aparente.

Francia sufre hacia 1870 una de sus más graves crisis espirituales y morales, pero su "Sedan intelectual" no está en modo alguno en relación con su derrota militar, como afirmaba Barrès[214], y su "cansancio mortal de la vida" no proviene de su materialismo y su relativismo, como piensa Bourget. De este cansancio de la vida están tan escasamente libres Bourget y Barrès, como Baudelaire

211 CHARLES SEIGNOBOS: *L'évolution de la Troisième République, en* E. LAVISSE: *Hist. de la France Contemp.*, VIII, 1921, páginas 54 s.
212 HENRI BÉRENGER: *L'aristocratie intellectualle*, 1895, p. 3.
213 ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*, 1963, p. 430.
214 E. R. CURTIUS: *Maurice Barrès*, 1921, p. 98.

y Flaubert. Es parte de la enfermedad romántica del siglo, y el naturalismo de Zola, al que la generación de 1885 maneja como víctima propiciatoria, representa realmente el único intento serio, aunque insuficiente, de superar el nihilismo que se había apoderado de las almas. La situación literaria está dominada en los últimos años del decenio del ochenta por los ataques contra Zola y la disolución del naturalismo como movimiento predominante. Esta es la impresión más fuerte que se saca de las respuestas a la encuesta organizada por Jules Huret, colaborador del *Echo de Paris*, las cuales aparecen también en 1891 bajo el título *Enquête sur l'évolution littéraire* en forma de libro y constituyen uno de los documentos para la historia del espíritu de la época. Huret preguntaba a los sesenta y cuatro escritores franceses más relevantes qué pensaban ellos del naturalismo: si, en su opinión, éste había muerto ya o podía ser salvado todavía, y si no, qué tendencia literaria surgiría en su lugar. La mayoría abrumadora de los preguntados, y entre ellos casi todos los antiguos discípulos de Zola a la cabeza, desahuciaron al enfermo. Sólo el leal Paul Alexis se apresuró a telegrafiar: *Naturalisme pas mort. Lettre suit,* como si quisiera impedir la difusión de un infundio peligroso. Pero su prisa no sirvió de nada. El infundio se extendió y el naturalismo fue negado incluso por aquellos que tenían que agradecerle toda su existencia artística. Pero de éstos formaban parte realmente la mayoría de los escritores de la época. Pues ¿qué era la literatura importante hasta finales de siglo aproximadamente, y qué es en parte hoy todavía sino literatura naturalista, destructora de formas, procedente de la expansión de los contenidos experienciales? ¿Qué era sobre todo la "novela psicológica" de Bourget, Barrès, Huysmans e incluso Proust, sino fruto naturalista, observación interesada en el *document humain?* ¿Y qué es en último análisis toda la novela moderna sino la descripción exacta, minuciosa y cada vez más precisa de la realidad espiritual concreta? Determinados rasgos antinaturalistas, como es claro, van unidos con el impresionismo en la literatura tan insepa-

rablemente como en la pintura, pero incluso éstos crecen en el terreno del naturalismo. La violencia de la reacción en el público parece a primera vista inexplicable. Los argumentos contra el naturalismo no eran nuevos ni mucho menos; lo extraño era simplemente que se volvían contra él con tal acritud en un momento en que el naturalismo parecía haber sido ya vencido. ¿Qué era lo que no se podía perdonar al naturalismo o se pretendía no poder perdonarle? Se afirmaba que el naturalismo era un arte indelicado, indecente, obsceno, expresión de un concepto del mundo simple, materialista, instrumento de una propaganda democrática grosera y bastamente presentada, una colección de aburridas, intrascendentes y licenciosas trivialidades, una representación de la realidad que describía en el hombre solamente al animal salvaje, carnicero e indisciplinado, y en la sociedad sólo la obra del exterminio, la disolución de las relaciones humanas, la destrucción de la familia, de la nación y de la religión; que era, en una palabra, destructor, opuesto a la naturaleza y hostil a la vida. La generación de 1850 defendió contra el naturalismo sólo los intereses de las clases superiores, mientras la de 1885 defendió contra él a la humanidad, la vida creadora, a Dios. La gente se ha vuelto tal vez más religiosa, pero en modo alguno más sincera.

Se despotrica contra los misterios del ser y la profundidad de las almas; se llama a lo razonable vulgar y se quiere investigar, adivinar, lo desconocido e inconocible. Se confiesan "ideales ascéticos" negadores del mundo; se omite sólo preguntar con Nietzsche por qué se los necesita. El simbolismo es la más celebrada tendencia del día; Verlaine y Mallarmé están en el centro del interés de todos. Los nombres más grandes del movimiento romántico, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Mérimée, Gautier, George Sand, no se mencionan en absoluto en las respuestas que Huret obtiene[215]. Se descubre de este

215 JULES HURET: *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, páginas XVI s.

modo a Stendhal y Baudelaire, la gente se entusiasma con Villier de l'Isle-Adam y Rimbaud, predomina la moda de la novela rusa, del prerrafaelismo inglés y de la filosofía alemana. Pero el efecto más profundo y más fecundo proviene de Baudelaire; es considerado el precursor más importante de la poesía simbolista y, sobre todo, el creador de la lírica moderna. El es quien vuelve a llevar a la generación de Bourget y Barrès, Huysmans y Mallarmé al camino del esteticismo romántico y la enseña a combinar el nuevo misticismo con el antiguo fanatismo del arte.

El esteticismo alcanza en el período del impresionismo el punto culminante de su desarrollo. Sus señales características —la actitud pasiva, meramente contemplativa ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico— constituyen ahora los criterios del arte por excelencia. Ahora la obra de arte es considerada no sólo como finalidad, no sólo como juego suficiente por sí mismo, cuyo encanto es natural que sea destrozado por todo objetivo extraño, ajeno a la estética, no sólo como el más bello regalo de la vida, para cuyo disfrute hay que prepararse previamente con una entrega total, sino que, en su autonomía, en su falta de consideración para todo lo que está fuera de su propia esfera, se convierte en modelo de la vida, o sea, de la vida de un *dilettante*, que ahora, en la valoración de poetas y escritores, comienza a desplazar los héroes espirituales del pasado y se convierte en figura ideal del *fin de siècle*. Lo que le caracteriza ante todo es precisamente que trata de "hacer de su vida una obra de arte", es decir, algo precioso e inútil, algo que corre libre y pródigamente, algo consagrado a la belleza, a la forma pura, a la armonía de los colores y las líneas. La cultura estética significa el estilo de vida propio de la carencia de función y de la superfluidad, es decir, el compendio de la resignación y de la pasividad románticas. Pero ella exagera todavía el Romanticismo; renuncia no sólo a la vida por causa del arte, sino que busca la justificación de la vida en el propio arte. Considera la

obra de arte como la única indemnización verdadera de las desilusiones de la vida, como la auténtica realización y perfección de la existencia, que es imperfecta e inarticulada en sí. Pero esto no significa que la vida opere de manera más bella y conciliadora en las formas del arte, sino que, como piensa Proust, el último gran impresionista y hedonista estético, sólo a través de la memoria, la visión y la experiencia estética llega a ser realidad plena. Cuando nos encontramos con los hombres y las cosas en la realidad no es cuando estamos presentes en nuestras vivencias con la mayor intensidad —el "tiempo" y el presente de esta vivencia es siempre "perdido"—, sino cuando "volvemos a encontrar el tiempo", cuando ya no somos actores de nuestra vida, sino espectadores, cuando creamos obras de arte o disfrutamos de ellas, es decir, cuando recordamos. En Proust posee el arte por primera vez lo que Platón le había negado: las ideas, el recuerdo apropiado a las formas esenciales del ser.

El moderno esteticismo como concepción del mundo propia de la actitud totalmente pasiva y meramente contemplativa frente a la vida deriva en su fundamento teórico de Schopenhauer, que define el arte como la liberación de la voluntad, como el sedante que reduce al silencio los apetitos y pasiones. La concepción estética del mundo juzga y valora toda la existencia desde el punto de vista de este arte sin voluntad ni apetitos. Su ideal es un público compuesto por simples artistas, reales o en potencia, por temperamentos artísticos para los que la realidad constituye simplemente el substrato de las vivencias estéticas. El mundo civilizado es para esta concepción un inmenso estudio de artista, y el mejor conocedor del arte es el propio artista. D'Alembert dice todavía: "¡Ay del arte cuya belleza existe sólo para los artistas!" El hecho de que se sintiera provocado a expresar semejante advertencia demuestra de todas maneras que el peligro del esteticismo existió ya para el siglo XVIII; en el siglo XVII a nadie se le hubiera ocurrido pensar en semejante cosa. Para el siglo XIX el temor de D'Alembert ha cesado nuevamente de significar un peligro. Los Goncourt

califican sus palabras como la mayor tontería que se puede pensar [216] y de nada están tan profundamente convencidos como de que la premisa de la adecuada comprensión del arte es una vida consagrada al arte, o sea, al ejercicio práctico de él.

La concepción estética del mundo propia del impresionismo señala el comienzo de un completo cultivo interno del arte. Los artistas crean sus obras para artistas, y el arte, o sea, la vivencia formal del mundo *sub specie artis*, se convierte en objeto propio del arte. La naturaleza grosera, informe y no contaminada por la cultura, pierde su atractivo estético y el ideal de naturalidad es desplazado por un ideal de artificiosidad. La ciudad, la cultura ciudadana, las diversiones ciudadanas, la *vie factice* y los *paradis artificiels* parecen no sólo incomparablemente más atractivos, sino también mucho más espirituales y llenos de alma que los llamados encantos de la naturaleza. La naturaleza es en sí fea, vulgar, informe, y sólo por el arte se vuelve agradable. Baudelaire odia el campo, los Goncourt descubren en la naturaleza una enemiga, y los estetas posteriores, principalmente Whistler y Wilde, hablan de ella en un tono de ironía despectiva. Es el fin de la pastoral, del entusiasmo romántico por la naturaleza y la fe en la identidad entre naturaleza y razón. La reacción contra Rousseau y contra el culto del estado natural que proviene de él encuentra aquí su conclusión definitiva. Todo lo simple y claro, todo lo instintivo y no refinado pierde su valor; se resalta la conciencia, el intelectualismo y la innaturalidad de la cultura. Se descubre la visión de la cultura y las funciones intelectuales en el proceso de la creación artística. La fantasía del artista produce constantemente cosas buenas, medianas y malas —dice Nietzsche—, pero el primero en rechazar, seleccionar y organizarlas en material utilizable es su juicio [217]. También esta idea proviene en el fondo, como toda la filosofía de la *vie factice*, de Baudelaire, que quie-

216 E. y J. DE GONCOURT: *Idées et sensations*, 1866.
217 NIETZSCHE: *Menschliches Allzumenschliches*, p. 155.

re "transformar su deleite en conocimiento", y ceder la palabra, en el poeta, al crítico siempre [218], y en el que el entusiasmo por todo lo que es artificial llega a tal punto que tiene la naturaleza, incluso moralmente, por mediocre. El mal ocurre sin esfuerzo —afirma él—, o sea, naturalmente, y el bien, por el contrario, es siempre producto de un arte, es artificial, innatural [219].

Pero el entusiasmo por la artificiosidad de la cultura es en cierto modo otra vez sólo una forma de la fuga romántica ante el mundo. Se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, y porque todo contacto con la realidad, todo intento de realizar los sueños y deseos deberían conducir a su depravación. Pero ahora se huye de la realidad social no a la naturaleza, como hicieron los románticos, sino a un mundo alto, más sublime y más artificioso. En el *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam (*1890*, póstuma), una de las representaciones clásicas del nuevo sentimiento de la vida, las formas intelectuales e imaginarias del ser están siempre sobre las naturales y prácticas, y los deseos irrealizables dan siempre la impresión de ser más perfectos y más satisfactorios que su transformación en la realidad habitual y trivial. Axel, con Sara, a la que ama, quería cometer un suicidio. Ella está dispuesta de buen grado a ir con él a la muerte, pero quisiera, antes de morir, vivir la felicidad de una noche de amor. Axel teme, sin embargo, no tener después valor para morir, y que su amor, como todos los sueños realizados, no resista la prueba del tiempo. La ilusión completa le es más querida que la realidad imperfecta. Todo el mundo de ideas del neorromanticismo depende más o menos de este sentimiento; por todas partes nos tropezamos con Lohengrines que, como dice Nietzsche, abandonan a sus Elsas en la noche de boda. "¿Vivir? —pregunta Axel—. De esto ya se cuidan nuestros criados por nosotros."

218 BAUDELAIRE: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, 1861.
219 BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*, 1863, en *L'art romantique*, editado por Ernest Raynaud, 1931, p. 79.

En el *A rebours*, de Huysmans (1884), documento de este esteticismo receloso del mundo y de la naturaleza, se realiza de modo todavía más integral la sustitución de la práctica por la vida intelectual. Des Esseintes, el famoso héroe de la novela, prototipo de todos los Dorian Gray, se aísla tan herméticamente del mundo que ni siquiera se atreve a emprender un viaje, porque teme ser engañado por la realidad. Es el mismo objetivismo paralizador y hostil a la vida que se expresa en el hastío de la naturaleza propia del esteticismo. "El tiempo de la naturaleza —dice Des Esseintes— ha caducado; ha agotado definitivamente la paciencia de los espíritus delicados con la repugnante monotonía de sus paisajes y su cielo." Para estos espíritus no hay más que un camino: independizarse por completo y sustituir la naturaleza por el espíritu y la realidad por la ficción. Esto significa para *ellos torcer todo lo que ha tenido* un desarrollo natural, retorcer todos los instintos e inclinaciones naturales hacia sus contrarios. Des Esseintes vive en su casa como en un convento, no visita a nadie ni recibe a nadie, no escribe ni recibe cartas, duerme durante el día y lee, fantasea y especula durante la noche; se crea sus "paraísos artificiales" y renuncia a todo lo que proporciona un placer a los comunes mortales. Idea sinfonías en colores. perfumes, bebidas, flores artificiales y gemas raras, pues los medios de su acrobacia espiritual han de ser raros y costosos. Naturalmente, barato, insípido y plebeyo son sinónimos en su vocabulario.

Pero el misticismo de toda esta concepción del mundo quizá en ninguna parte se expresa tan rotundamente como en la novela corta *Véra*, de Villiers de l'Isle-Adam [220]. Véra es la esposa del héroe, idolatradamente amada y fallecida pronto, y él no quiere convencerse de su muerte porque no podría soportar la certidumbre. Arroja dentro, a través de la verja, la llave del panteón donde ella está enterrada, vuelve a casa y comienza una nueva vida artificial, o sea, continúa la antigua como si nada hubiera ocurrido. Entra

220 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: *Contes cruels*, 1883, pp. 13 ss.

y sale, habla y obra como si ella viviera y se encontrara junto a él. Su proceder es un entramado tan consecuente y continuo de actitudes y obras, que a la perfecta sensatez de su conducta no le falta sino la presencia corporal de Véra. Pero ella está en lo espiritual tan íntegramente presente y la irradiación de su personalidad es tan inmediata y tan poderosa, que su vida ficticia posee realidad mucho más profunda, verdadera y auténtica que su muerte efectiva. Ella muere solamente cuando al noctámbulo se le escapan una vez estas palabras: "Yo me acuerdo... ¡Sí, estás muerta!" A ningún lector inteligente se le escapará la analogía entre esta terca negativa a aceptar la realidad como válida y la negación cristiana del mundo, pero ninguno desconocerá la diferencia entre la impasibilidad de una idea obsesiva y la serena firmeza de una fe religiosa. No se puede imaginar nada menos cristiano ni más ajeno al espíritu de la Edad Media que el *ennui*, esta nueva forma impresionista del dolor cósmico romántico. Se expresa en él un sentimiento de existencia hastiada por la monotonía de la vida [221]; lo contrario, por lo tanto, de la existencia insatisfecha, que, como se ha señalado, había sido sentida antiguamente por una época creyente en un orden divino por encima de las contrariedades de existencia [222]. Entonces se sentía la versatilidad de la fortuna, la inestabilidad y veleidad del destino como inquietante, se anhelaban el sosiego y la seguridad, la monotonía y el aburrimiento de la paz; a los modernos estetas, por el contrario, la existencia ordenada y segura de la vida burguesa les parece lo más insoportable. La aspiración del impresionismo a mantener las horas variables, su entrega al estado de ánimo del momento como valor vital más alto, irreducible e indefinible por excelencia, su propósito de vivir el momento, de absorberse en él, es nada más la consecuencia de esta concepción no burguesa del mundo, de esta rebelión contra la rutina y la disciplina de la vida burguesa. También el impre-

221 ÉMILE TARDIEU: *L'ennui*, 1903, pp. 81 ss.
222 E. VON SYDOW: *Die Kultur der Dekadenz*, 1921, p. 34.

sionismo es un arte de oposición, como toda tendencia artística progresista desde el Renacimiento, y la rebeldía latente que es propia de la actitud impresionista ante la vida, sin que los impresionistas sean siempre conscientes de ello, contribuyen a explicar la repulsa del nuevo arte por parte del público burgués.

En el decenio de 1880 se designa con predilección al hedonismo estético de la época como "decadencia". Des Esseintes, fino sibarita, es al mismo tiempo el prototipo del *décadent* exquisito. Pero el concepto de decadencia contiene también rasgos que no están necesariamente contenidos en el de esteticismo; así, ante todo, el declinar de la cultura y el sentimiento de crisis, esto es, la conciencia de encontrarse al final de un proceso vital y ante la disolución de una civilización. La simpatía hacia las antiguas culturas, cansadas y refinadas, hacia el helenismo, hacia el último período romano, el rococó y el viejo estilo "impresionista" de los grandes maestros pertenece a la esencia del sentimiento de decadencia. Es cierto que la sensación de estar ante un cambio de la historia de la cultura se tuvo ya con anterioridad; pero en tanto que hasta aquí se lamentaba el destino de pertenecer a una cultura envejecida, como hacía por ejemplo Musset todavía, ahora se une al concepto de la existencia vieja y cansada, del exceso de cultivo, y de la degeneración, la idea de un aristocracia espiritual. Se apodera de los hombres una auténtica embriaguez de ruina, una sensación que tampoco es nueva ya, pero que ahora es mucho más fuerte que nunca. Son innegables las conexiones con el rousseaunianismo, con el tedio byroniano de la vida y con el afán de muerte del Romanticismo. El mismo abismo atrae a los románticos y a los decadentes; el mismo placer de destrucción, de autodestrucción, los embriaga. Pero para los decadentes "todo es abismo", todo está lleno de miedo a la vida y de inseguridad:

Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où,

como dice Baudelaire.

"Quién sabe si la verdad no es triste", decía Renan; palabras del más profundo escepticismo que ninguna de los grandes rusos hubiera suscrito. Pues para ellos puede ser triste todo, menos la verdad. Pero cuánto más sombrías son las palabras de Rimbaud: "Lo que no se sabe es tal vez terrible" *(Le Forgeron)*. Se adivina de qué impenetrable e inagotable enigma se siente rodeado cuando añade a continuación: "Ya lo sabremos." El abismo, que era para el cristiano el pecado, para el caballero el deshonor y para el burgués la ilegalidad, es para el decadente todo aquello para lo que él no posee un concepto, una palabra y una formulación. De aquí su desesperada lucha por la forma y su insuperable horror por lo informe, lo no domado y lo natural. De aquí su predilección por las épocas que tuvieron a su disposición más formulaciones, aunque no siempre las mejores, que tuvieron para todo una palabra, aunque con frecuencia sólo imprecisa.

El *Je suis l'empire à la fin de la décadence*, de Verlaine, se convierte en característica de la época, y aunque tiene por predecesores como apologistas del período de decadencia romano a Gerardo de Nerval [223], Baudelaire y Gautier [224], él dice, sin embargo, la palabra definitiva en el momento preciso y presta a lo que hasta entonces era expresión de un simple ambiente el carácter de un programa cultural. Hubo períodos de cultura que no supieron nada de una Edad de Oro o no quisieron saber nada, pero no hubo antes del decadentismo del siglo XIX ninguna generación que hubiera preferido la Edad de Plata a la Edad de Oro. Esta elección significaba no sólo la conciencia de ser meros descendientes, no sólo la modestia propia de herederos tardíos, sino también una especie de conciencia de culpabilidad y de sentimiento de inferioridad. Los *décadents* eran hedonistas con remordimientos de conciencia, pecadores que, como Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Verlaine, Wilde y Beardsley, se

223 PETER QUENNEL: *Baudelaire and the Symbolists*, 1929, p. 82.
224 MAX NORDAU: *Entartung*, 1896, 3.ª ed., II, p. 102.

arrojaban en brazos de la Iglesia católica. En nada se expresa tan directamente este sentimiento de culpa como en su concepción del amor, que estaba totalmente dominado por la psicología de pubertad del Romanticismo. Para Baudelaire el amor es la cosa prohibida por excelencia, el pecado original, la pérdida nunca ya reparable de la inocencia; *faire l'amour c'est faire le mal*, dice. Pero este satanismo romántico transforma esta pecaminosidad en una fuente de lujuria: el amor es no sólo el mal intrínsecamente, sino que su placer más alto consiste precisamente en la conciencia de estar haciendo el mal [225]. La simpatía por la prostituta, que los decadentes comparten con los románticos y en la que Baudelaire es de nuevo intermediario, es la expresión de la misma relación vedada y culpable con el amor. Desde luego, es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad burguesa y la moral basada en la familia burguesa. La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la "natural" forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista. De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes tienen por ella. Ellos saben bien cómo ellas se prostituyen, cómo vencen sus más sagrados sentimientos y qué baratos venden sus secretos.

Esta declaración de solidaridad con la prostituta completa el extrañamiento de los artistas con respecto a la sociedad burguesa. El mal escolar se sienta en "el último banco", como decía Thomas Mann de uno de sus héroes, y siente el alivio que se experimenta cuando se deja la escena de la contienda pública, y se queda en "el último

225 BAUDELAIRE: *Journaux intimes*, ed. Ad. van Bever, 1920, p. 8.

banco", despreciado pero sin que le molesten. Sería raro que en un pensador como Thomas Mann, cuya completa visión de la vida gira en torno a un solo problema central, es decir, la posición del artista en el mundo burgués, incluso esta observación aparentemente inocua no estuviera relacionada de alguna manera con su interpretación del modo de vida del artista. La existencia peculiar que llevan los artistas, que debe extrañar a la mentalidad burguesa como carente de toda ambición, es, efectivamente, un "último banco" que les libera de toda responsabilidad y de toda necesidad de dar cuenta de sus acciones. De cualquier modo, la visión enfáticamente "burguesa" de Thomas Mann, lo mismo que también, por ejemplo, la "correcta" filosofía social de Henry James, sólo pueden ser comprendidas como una reacción contra el modo de vida del tipo de artista que ha tomado su puesto ostentosamente en el "último banco" y con el que la gente rehusa tener nada que ver.

Thomas Mann y Henry James saben, sin embargo, demasiado bien que el artista se ve obligado a llevar una existencia extrahumana e inhumana, que los caminos de la vida normal no le están abiertos y que los sentimientos humanos espontáneos, ingenuos y cálidos de los hombres no tienen aplicación a sus propios fines. La paradoja de su suerte consiste en que su tarea es describir la vida de la que está excluido. Esta situación trae consigo serias complicaciones, con frecuencia insolubles. Paul Overt, el más joven de los dos escritores que se enfrentan en *The Lesson of the Master*, de Henry James, se rebela en vano contra la cruel disciplina monástica a que está sujeta una vida dedicada al arte, y se revuelve en vano contra la renuncia a toda felicidad personal y privada que Henry St. George, el maestro, les pide. Está lleno de impaciencia y de rencor contra la tiranía inmisericorde del poder al que él mismo se ha vendido. "¿Tú no te imaginas, por casualidad, que yo estoy defendiendo el arte?", le replica el maestro. "Felices las sociedades que no lo conocen." Y el reproche de Thomas Mann al arte es igualmente severo e implacable. Pues

cuando muestra que todas las vidas problemáticas, ambiguas y deshonrosas, todos los débiles, los enfermos y degenerados, todos los aventureros, estafadores y criminales y, finalmente, incluso Hitler, son parientes espirituales del artista [226], formula la más terrible acusación que nunca se haya hecho contra el arte.

La época del impresionismo produce dos tipos extraños del artista moderno apartado de la sociedad: el nuevo bohemio, y los que se refugian lejos de la civilización occidental en países exóticos. Ambos son producto del mismo sentimiento, del mismo "Malestar en la Cultura"; lo único que ocurre es que mientras unos eligen la "emigración interior", otros optan por la huida real. Pero ambos llevan la misma vida abstracta separada de la realidad inmediata y de la actividad práctica; ambos se expresan en formas que inevitablemente han de parecer cada vez más extrañas e ininteligibles a la mayoría del público. El viaje a tierras remotas, como fuga de la civilización moderna, es tan viejo como la protesta bohemia contra el modo burgués de vida. Ambos tienen su origen en el individualismo y el irrealismo románticos, pero se han transformado entre tanto, y la forma en que ahora se incorporan a la experiencia del artista hay que atribuirla otra vez, sobre todo, a Baudelaire. Los románticos buscaban ya la "flor azul", el país de los sueños e ideales, *Mais les vrais voyageurs* —dice Baudelaire— *sont ceux-là seuls qui partent pour partir*... Es la fuga real, el viaje a lo desconocido, lo que se comprende, y no porque uno se sienta atraído, sino porque se está disgustado por algo.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

[226] THOMAS MANN: *Kollege Hitler. Das Tagebuch*, ed. por Leopold Schwarzschild, 1939.

Rimbaud intensifica el dolor de la partida —*La vie est absente, nous ne sommes pas au monde*—, pero apenas si intensifica la belleza de las palabras de adiós de Baudelaire, que no tienen paralelo en toda la poesía moderna. Sin embargo, él es el único auténtico heredero de Baudelaire, el único que realiza los viajes imaginarios del maestro y hace una forma de vida de lo que antes de él no era más que meras escapadas al mundo de la bohemia.

En Francia la bohemia no es un fenómeno uniforme y definido. No es preciso subrayar que la frívola y amable gente joven de la ópera de Puccini no tiene nada en común con Rimbaud y su posesión por el espíritu del mal, o con Verlaine y su vacilación entre la criminalidad y el misticismo. Pero la genealogía de Rimbaud y Verlaine tiene muchas ramificaciones, y para describirla es necesario distinguir entre tres fases y formas de vida de artista: el bohemio de la época romántica, el de la naturalista y el de la impresionista [227]. La bohemia no era originariamente más que una manifestación contra el modo burgués de vida. La bohemia estaba compuesta por jóvenes artistas y estudiantes, que eran en su mayoría hijos de gente adinerada, y en los que la oposición a la sociedad predominante era por lo común simplemente producto de juvenil exuberancia y espíritu de contradicción. Théophile Gautier, Gerardo de Nerval, Arsenio Houssaye, Néstor Roqueplan y el resto de ellos se apartaban de la sociedad burguesa no porque se vieran obligados, sino porque querían vivir de manera distinta que sus progenitores burgueses. Eran auténticos románticos que querían ser originales y extravagantes, porque por arte y poesía entendían algo original y extravagante. Emprendían su excursión por el mundo de los forajidos y los proscritos como se emprende un viaje a un país exótico; no sabían nada de la miseria de la bohemia posterior y eran libres para volver a la sociedad burguesa en cualquier momento.

227 Cf. RENÉ DUMESNIL: *L'époque réaliste et naturaliste*, 1945, páginas 31 ss. ERNEST RAYNAUD: *Baudelaire et la réligion du dandysme*, 1918, pp. 13 s.

La bohemia de la generación siguiente, la del naturalismo militante con su cuartel general en la cervecería, la generación a la que pertenecían Champfleury, Courbet, Nadar y Murger, era, por el contrario, una bohemia real, esto es, un proletariado artístico, integrado por gente cuya existencia era totalmente insegura, gente que estaba fuera de las fronteras de la sociedad burguesa y cuya lucha contra la burguesía no era un juego de ingenio agudo, sino una amarga necesidad. Su modo de vida no burgués era la forma que sentaba mejor a la existencia dudosa que llevaban, y ya no era ni mucho menos una simple mascarada. Pero así como Baudelaire, que pertenece cronológicamente a esta generación, señala, intelectualmente, una reversión a la bohemia romántica, por un lado, y un avance hacia la impresionista, por otro, Murger representa también, aunque en un sentido distinto, un fenómeno de transición. Ahora que la bohemia deja de ser "romántica", la burguesía comienza a romantizarla e idealizarla. En este proceso Murger desempeña el papel de *maître de plaisir* y representa al *Quartier Latin* domesticado y limpio. Por este servicio alcanza, como merece, el rango de autor reconocido por la clase media.

El filisteo considera a la bohemia en conjunto como un inframundo. Le atrae y le repele. Coquetea con la libertad y la irresponsabilidad que reinan soberanamente en ella, pero retrocede ante el desorden y la anarquía que implica la realización de esta libertad. La idealización de Murger se propone presentar más inofensivo de lo que es el peligro que amenaza por esta parte a la sociedad burguesa y permitir al burgués confiado el lujo de seguir en sus equívocos sueños ilusos. Los personajes de Murger son habitualmente alegres, un poco frívolos, pero jóvenes de absoluto buen natural, que recordarán su vida bohemia cuando sean viejos como el lector burgués recuerda los bulliciosos años en que él era estudiante. A los ojos del burgués esta impresión de lo provisional quitó el último aguijón a la bohemia. Y Murger no estaba solo en su opinión ni mucho menos. Balzac describía también la vida bohemia de los jóvenes artistas como una etapa

de transición. "La bohemia está compuesta —escribe en *Un Prince de la Bohème*— por gente joven que son todavía desconocidos, pero que serán bien conocidos y famosos algún día."

En la época del naturalismo, sin embargo, no sólo la concepción de Murger, sino también la vida real de la bohemia es todavía un idilio comparada con la vida de los poetas y artistas de la generación siguiente, que se enajenan por sí mismos de la sociedad burguesa: los Rimbaud, Verlaine, Tristán Corbière y Lautréamont. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no sólo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea. Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec son tristes borrachos; Rimbaud Gauguin y Van Gogh, aventureros y desarraigados vagabundos; Verlaine y Rimbaud mueren en el hospital; Van Gogh y Toulouse-Lautrec están algún tiempo en un asilo para lunáticos, y la mayoría de ellos pasa su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle. Destruyen en sí mismos todo lo que pueda ser útil para la sociedad, se exasperan contra todo lo que da permanencia y continuidad a la vida y se enfurecen contra sí mismos como si estuvieran ansiosos de exterminar en su propia naturaleza todo lo que tienen en común con los demás. "Me estoy matando —escribe Baudelaire en una carta de 1845— porque soy inútil a los demás y un peligro para mí mismo." Pero no es sólo la conciencia de su propia infelicidad lo que le llena, sino también el sentimiento de que la felicidad de los demás es algo vulgar y trivial. "Usted es un hombre feliz —escribe en una carta posterior—. Lo siento por usted, señor, por ser feliz tan fácilmente. Un hombre tiene que haber caído muy bajo para considerarse feliz" [228]. Encontramos el mismo desprecio por el sentimiento de felicidad barata en la breve narración de *Las grosellas*, de Chejov. Y esto no es accidental en el caso de un escritor que siente tanta simpatía por la bohemia. "Dígame, ¿por qué lleva usted una vida tan monótona y tan aburrida?", pregunta el héroe de una de estas breves narraciones sobre artistas a su huésped. "Mi vida es triste, embotada, monótona, porque soy pintor, un pez raro, y he sido atormentado toda mi vida por la envidia, el descontento y la falta de fe en mi obra; soy siempre pobre, soy un vagabundo, pero usted es un hombre rico y normal, un propietario, un caballero. ¿Por qué vive usted de manera tan vulgar y toma usted tan poco de la vida?" [229]. La vida de la vieja generación de bohemios estaba, al menos, llena de color; pasan por alto su miseria para vivir de manera colorista e interesante. Pero los nuevos bohemios viven bajo la presión de un aburrimiento embotado, mohoso y sofocante; el arte no embriaga ya, sino que sólo narcotiza.

[228] BAUDELAIRE: *Oeuvres posthumes*, ed. J. Crépet, I, pp. 223 y siguientes.

Sin embargo, ni Baudelaire ni Chejov ni los demás tienen idea alguna de en qué infierno podría convertirse la vida para un hombre como Rimbaud. La cultura occidental tenía que alcanzar el estadio de su crisis presente antes de que una vida semejante fuera ni siquiera concebible. Un neurasténico, un hombre que nunca hace bien, un haragán, un hombre totalmente maligno y peligroso que, peregrinando de país en país, se dedica a rebañar para sí una vida como profesor de lenguas, buhonero, empleado de circo, cargador de muelle, jornalero del campo, marinero, voluntario en el ejército holandés, mecánico, explorador, traficante colonial y Dios sabe qué más; agarra una infección en alguna parte de Africa, hay que amputarle una pierna en un hospital de Marsella, para, a los treinta y siete años, morir despedazado en medio de la más terrible agonía; un genio que escribe poemas inmortales a los diecisiete años, que abandona la poesía

[229] ANTON CHEJOV: *Missius, Erzählung eines Künstlers*, en *Meistererzählungen*, ed. por Ivan Schmeliov, trad. por R. Candreia, 1946, pp. 551 ss.

por completo a los diecinueve y en cuyas cartas no hay nunca ni mención de la literatura durante el resto de su vida; un criminal para consigo mismo y para los demás, que se deshace de sus tesoros más preciosos y los olvida por completo y niega totalmente que los haya poseído nunca; uno de los adelantados y, como sostienen muchos, el fundador auténtico de la poesía moderna, el cual, cuando le alcanzan en Africa noticias de su fama, rehusa escucharlas y las despide con un *merde pour la poésie*. ¿Puede imaginarse nada más aterrador, más en contraste con la idea de un poeta? ¿No será que, como dice Tristán Corbière, "sus poemas eran de otro y él no los había leído"? ¿No es éste el más terrible nihilismo imaginable, la extrema autonegación? Y éste es el fruto real de la semilla sembrada por Flaubert, el respetable burgués, cuidadoso y escogido, y por sus amigos, artificiosos, cultos y llenos de ideas artísticas.

Después de 1890 la palabra "decadencia" pierde su tono sugestivo y la gente comienza a hablar del "simbolismo" como tendencia artística dominante. Moréas introduce el término y lo define como el intento de sustituir la realidad en la poesía por la "idea"[230]. La nueva terminología está de acuerdo con la victoria de Mallarmé sobre Verlaine y con el cambio de interés desde el impresionismo sensualista al espiritualismo. Frecuentemente es muy difícil distinguir el simbolismo del impresionismo; ambos conceptos son en parte antitéticos y en parte sinónimos. Hay una diferencia plenamente clara entre el impresionismo de Verlaine y el simbolismo de Mallarmé, pero encontrar la categoría estilística propia para un escritor como Maeterlinck no es tan sencillo ni mucho menos. El simbolismo con sus efectos ópticos y acústicos, así como con la mezcla y combinación de los distintos datos de los sentidos y la acción recíproca entre las varias formas de arte, sobre todo lo que Mallarmé entendía como recuperación por la poesía de sus propios valores, quitándoselos de nuevo a la música, es "impresionista". Pero,

230 *Le Figaro*, 18 sept. 1886.

con su aproximación irracionalista y espiritualista, implica también una aguda reacción contra el impresionismo naturalista y materialista. Para este último, la experiencia de los sentidos es algo final e irreducible, mientras para el simbolismo la totalidad de la realidad empírica es sólo la imagen de un mundo de ideas.

El simbolismo representa, por una parte, el resultado final del desarrollo que comenzó con el Romanticismo, esto es, con el descubrimiento de la metáfora como célula germinal de la poesía, y que condujo a la riqueza de imágenes impresionistas, pero no sólo repudia al impresionismo por su visión materialista del mundo y al Parnaso por su formalismo y su racionalismo, sino que rechaza también al Romanticismo por su emocionalismo y por el convencionalismo de su lenguaje metafórico. En ciertos aspectos el simbolismo puede ser considerado como una reacción contra toda la poesía anterior[231]; descubre algo que ni había sido conocido nunca ni había sido realzado antes: la *poésie pure*[232], la poesía que surge del espíritu irracional y no conceptual del lenguaje, que se opone a toda interpretación lógica. Para el simbolismo la poesía no es otra cosa que la expresión de aquellas relaciones y correspondencias que el lenguaje, abandonado a sí mismo, crea entre lo concreto y lo abstracto, entre lo material y lo ideal, y entre las diferentes esferas de los sentidos. Mallarmé piensa que la poesía es la insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre; asegura que "nombrar" un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste en la adivinación gradual de su verdadera naturaleza[233]. El símbolo implica, sin embargo, no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable.

La generación de Mallarmé no inventó ni mucho menos

231 A. THIBAUDET: *op. cit.*, p. 485.
232 *Ibid.*, p. 489.
233 J. HURET: *op. cit.*, p. 60.

el símbolo como medio de expresión; arte simbólico había existido ya en épocas anteriores. Descubrió, simplemente, la diferencia entre el símbolo y la alegoría, e hizo del simbolismo, como estilo poético, la meta consciente de sus esfuerzos. Reconoció, incluso, aunque no siempre fue capaz de dar expresión a sus conocimientos, que la alegoría no es otra cosa que la traducción de una idea abstracta en forma de imagen concreta, por lo que la idea continúa en cierto modo siendo independiente de su expresión metafórica y podría incluso ser expresada en otra forma, mientras el símbolo reduce la idea y la imagen a una unidad indisoluble, de manera que la transformación de la imagen implica también la metamorfosis de la idea. En suma, el contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esta aparente inagotabilidad del significado de un símbolo, es su característica más esencial. Comparada con el símbolo, la alegoría parece siempre la transcripción simple, llana y en cierto modo superflua de una idea que no gana nada con ser trasladada de una esfera a otra. La alegoría es una especie de enigma cuya solución es obvia, mientras el símbolo sólo puede ser interpretado, pero no resuelto. La alegoría es la expresión de un proceso mental estático; el símbolo, de uno dinámico; aquélla pone un límite y una frontera a la asociación de ideas; éste pone las ideas en movimiento y las mantiene en él. El arte de la Plena Edad Media se expresa principalmente en símbolos; el arte de la Baja Edad Media, en alegorías; las aventuras de Don Quijote son simbólicas; las de los héroes de las novelas de caballerías que Cervantes toma como modelo, alegóricas. Pero en casi todas las épocas coexisten el arte alegórico y el simbólico, y con frecuencia se los encuentra entremezclados en las obras de un mismo artista. La "rueda de fuego" de Lear es un símbolo; las "candelas de la noche" de Romeo, una alegoría; pero la línea que sigue inmediatamente en Romeo —"el alegre día coloca la punta del pie sobre las cimas brumosas de la montaña"— tiene otra vez un halo simbólico en torno a sí; contiene una plenitud de relaciones y alusiones cuya fuerza imaginativa es más convincente que la de una alegoría.

El simbolismo se basa en la suposición de que el cometido de la poesía es expresar algo que no puede ser encajonado en una forma definida y no puede ser alcanzado por un camino directo. Desde que es imposible expresar nada válido sobre las cosas a través de los medios claros de la conciencia, mientras el lenguaje descubre como automáticamente las relaciones existentes entre ellas, el poeta debe, como insinúa Mallarmé, "dar paso a la iniciativa de las palabras"; debe permitirse a sí mismo ser llevado por la corriente del lenguaje, por la sucesión espontánea de imágenes y visiones, lo cual implica que el lenguaje es no sólo más poético, sino también más filosófico que la razón. El concepto rousseauniano de un estado de naturaleza que es, según se dice, mejor que la civilización, y la idea de Burke de un desarrollo histórico orgánico que produce, según se supone, cosas más valiosas que el reformismo, son los orígenes verdaderos de esta teoría poético-mística, y son reconocibles todavía en la noción de Tolstoi y Nietzsche de que el cuerpo es más sabio que la mente, y en la teoría bergsoniana de que la intuición es más profunda que el intelecto. Pero este nuevo misticismo del lenguaje, esta *alchimie du verbe*, como toda la interpretación alucinante de la poesía, viene directamente de Rimbaud. El fue quien hizo la declaración que ha tenido una influencia decisiva en toda la literatura moderna, o sea, que el poeta debe convertirse en un *vidente* y que su cometido es prepararse para esto por medio de un sistemático extrañamiento de los sentidos de sus funciones normales, por la desnaturalización y deshumanización de éstos. La práctica que Rimbaud recomendaba estaba no sólo de acuerdo con el ideal de artificialidad que todos los decadentes tenían en la cabeza como su ideal supremo, sino que contenía ya el nuevo elemento, o sea, el de la deformación y la mueca como medio de expresión, que se volvió

tan importante para el moderno arte expresionista. Estaba basado, en lo esencial, en el sentimiento de que las actitudes espirituales normales y espontáneas son artísticamente estériles, de que el poeta debe superar al hombre natural que lleva dentro de sí para descubrir el significado escondido de las cosas.

Mallarmé era un platónico que miraba la ordinaria realidad empírica como la forma corrompida de un ser absoluto ideal y atemporal, pero que quería realizar el mundo de las ideas, al menos parcialmente, en la vida terrenal. Vivió en el vacío de su intelectualismo, completamente separado de la vida práctica ordinaria, y casi no tuvo en absoluto relaciones con el mundo fuera de la literatura. Destruyó toda espontaneidad dentro de sí mismo y se convirtió en algo así como el autor anónimo de sus obras. Nunca siguió nadie el ejemplo de Flaubert con más lealtad. *Tout au monde existe pour aboutir à un livre:* el propio maestro no lo hubiera dicho más flaubertianamente. *A un livre*, dice Mallarmé; pero lo que resulta, en efecto, apenas si es un libro. Pasa toda su vida escribiendo, reescribiendo y corrigiendo una docena de sonetos, dos docenas de poemas más breves, y unos seis más largos, una escena dramática y algunos fragmentos teóricos [234]. Sabía que su arte era un callejón sin salida que no conducía a ninguna parte [235], y por esto el tema de la esterilidad ocupa tanto espacio en su poesía [236]. La vida del refinado, culto e inteligente Mallarmé terminó en un fiasco tan terrible como la existencia vagabunda de Rimbaud. Ambos desesperaron del significado del arte, de la cultura y la sociedad humanas, y es difícil decir cuál de los dos actuó de manera más consecuente [237]. Balzac demostró ser un buen profeta en su *Chef d'oeuvre inconnu;* enajenándose de la vida, el artista se convierte en destructor de su propia obra.

234 Cf. ERNEST RAYNAUD: *La Mêlée symboliste*, 1920, II, p. 163.
235 JOHN CHARPENTIER: *Le symbolisme*, 1927, p. 62.
236 CHARLES MAURON, en la introducción a la traducción de Roger Fry de las poesías de Mallarmé, 1936, p. 14.
237 GEORGES DUHAMEL: *Les poètes et la poésie*, 1914, pp. 145 s

Flaubert había pensado ya en escribir un libro sin tema, que hubiera sido pura forma, puro estilo, mero ornamento, y fue en él en quien surgió por primera vez la idea de la *poésie pure*. Tal vez Mallarmé no hubiera hecho propia literalmente la frase de que "una bella línea sin significado es más valiosa que una menos bella con significado"; él no creía por entonces en la renunciación a todo el contenido intelectual de la poesía, pero pedía que el poeta renunciara a la excitación de pasiones y emociones y al uso de motivos extraestéticos, prácticos y racionales. El concepto de "poesía pura" puede ser considerado, al menos, como el mejor compendio de su visión de la naturaleza del arte y la encarnación del ideal que como poeta tenía en la mente. Mallarmé comenzaba a escribir un poema sin saber exactamente a dónde conduciría la primera palabra, la primera línea; el poema surgía como la cristalización de palabras y líneas que se combinan casi según su propio acorde [238]. La doctrina de la "poesía pura" transpone lo principal de su método creador en una teoría del acto receptivo y establece que para que se realice una experiencia poética no es absolutamente necesario conocer todo el poema, aunque sea breve; con frecuencia una o dos líneas, y a veces unas cuantas migajas verbales, son suficientes para producir en nosotros el estado de ánimo que corresponde al poema. En otras palabras, para disfrutar de un poema no es necesario, o en cualquier caso no es suficiente, comprender su significado racional, y verdaderamente, como muestra la poesía popular, no es necesario en absoluto que el poema tenga un exacto "significado" [239]. La semejanza del modo de comprensión que se describe aquí con la contemplación a una distancia conveniente de una pintura impresionista es obvia, pero el concepto de "poesía pura" contiene rasgos que no están necesariamente contenidos en el del impresionismo. Ella representa la forma de este-

238 Cf. ROGER FRY: *An Early Introduction to Mallarmé's Poems*, 1936, pp. 296, 302, 304-06.
239 HENRI BREMOND: *La poésie pure*, 1926, pp. 16-20.

ticismo más pura y más intransigente, y expresa la idea básica de que un mundo poético completamente independiente de la realidad ordinaria, práctica y racional, un microcosmos autónomo, estéticamente completo en sí mismo, y que gire sobre su propio eje, es perfectamente posible.

El distanciamiento aristocrático que se expresa en este extrañamiento del poeta con respecto a la sociedad está todavía más intensificado por la vaguedad deliberada de la expresión y la dificultad intencionada del pensamiento poético. Mallarmé es el heredero del "trovar oscuro" de los trovadores y de la erudición de los poetas humanistas. Busca lo indefinido, lo enigmático y lo oscuro no sólo porque sabe que la expresión parece más ampliamente alusiva cuanto más vaga es, sino también porque en su opinión un poema debe "ser algo misterioso cuya llave tiene que buscar el lector"[240]. Catulle Mendès se refiere expresamente a este aristocratismo de la práctica poética de Mallarmé y sus seguidores. A la pregunta de Jules Huret, de si reprochaba a los simbolistas su oscuridad, replica: "En modo alguno. El arte puro se convierte cada día más en posesión de una minoría en esta época de democracia, en posesión de una aristocracia extravagante, morbosa y encantadora. Es justo que su nivel se mantenga alto"[241]. Del descubrimiento de que la comprensión racional no es el acceso mental característico a la poesía deriva Mallarmé la conclusión de que el rasgo básico de toda gran poesía es lo incomprensible y lo inconmensurable. Las ventajas artísticas del modo elíptico de expresión en el que él está pensando son obvias; omitiendo ciertos eslabones en la cadena de la asociación, se consiguen una rapidez y una intensidad que se pierden cuando los efectos se desarrollan lentamente[242]. Mallarmé hace uso pleno de estas ventajas y su poesía debe su atracción, ante todo, al sentido comprimido de las ideas y a los

240 E. Y J. DE GONCOURT: *Journal*, 23 de febrero, 1893, IX, p. 87.
241 J. HURET: *op. cit.*, p. 297.
242 Cf. C. M. BOWRA: *The Heritage of Symbolism*, 1943, p. 10.

saltos de las imágenes. Las razones por las que él es difícil de comprender no están, sin embargo, ni mucho menos implícitas siempre en la idea artística misma, sino que están con frecuencia relacionadas con manipulaciones lingüísticas bastante arbitrarias y de juego[243]. Y esta ambición de ser difícil por el gusto de la dificultad misma revela la verdadera intención del poeta de aislarse de la masa y reducirse a un círculo tan pequeño como sea posible. A pesar de su aparente indiferencia por los asuntos políticos, los simbolistas eran en lo esencial de ideas reaccionarias; eran, como señala Barrès, los "boulangistas" de la literatura[244]. La poesía de hoy, en parte por la misma razón que la de Mallarmé, parece no democrática y esotérica, y como si deliberadamente se cerrase para el público, por distintas que sean las convicciones políticas de cada uno de los poetas, y aunque sepamos bien que esta dificultad es el resultado de un desarrollo preparado desde hace mucho tiempo e inevitable para la cultura moderna.

Desde la Restauración, Inglaterra no había estado nunca tan fuertemente bajo la influencia francesa como en el último cuarto del siglo XIX. Después de un largo período de prosperidad, el Imperio británico atraviesa ahora una crisis económica que se convierte en una crisis del mismo espírtu victoriano. La "gran depresión" comienza aproximadamente a mediados de los años setenta y apenas se extiende más de una década, pero durante este tiempo la clase media inglesa pierde la antigua confianza en sí misma. Comienza a sentir la competencia económica del extranjero, sobre todo de las naciones más jóvenes, como los alemanes y los norteamericanos, y se encuentra envuelta en una fiera contienda por la posesión de las colonias. El efecto directo de la nueva situación es la regresión del liberalismo económico, que la burguesía inglesa había considerado hasta ahora, a pesar de todas las críticas, como un dogma irrefutable[245]. La disminución en

243 G. M. TURNELL: *Mallarmé*. En *Scrutiny*, 1937, V, p. 432.
244 J. HURET: *op. cit.*, p. 23.
245 H. M. LYND: *England in the Eighteen-Eighties*, 1945, p. 17.

la exportación reduce la producción y rebaja el nivel de vida de la clase trabajadora. Aumenta el paro, se multiplican las huelgas, y el movimiento socialista, que había llegado a una pausa después de los años de la revolución a mediados de siglo, recobra ahora no sólo nuevo empuje, sino que adquiere conciencia por vez primera en Inglaterra de sus objetivos reales y de su fuerza. Este cambio tiene muchas y valiosas consecuencias para el desarrollo intelectual de la nación. La conciencia de estar enfrentados países extranjeros capaces de combatir en el mercado mundial trae consigo el fin del aislacionismo británico[246] y prepara el terreno para influencias intelectuales extranjeras.

Entre éstas es de primera importancia la de la literatura francesa; la influencia de la novela rusa, de Wagner, Ibsen y Nietzsche completan las sugerencias procedentes de Francia. Mucho más importante que las influencias externas, verdadera condición previa, es el hecho de que el quebrantamiento de la confianza en sí misma de la burguesía y de la fe en la misión divina de Inglaterra en el mundo, pero sobre todo el nuevo movimiento socialista de los años ochenta, hacen surgir una lucha renovada por la libertad individual y da a todo el desarrollo intelectual, a la literatura progresista y al modo de vida de la generación más joven el cuño de una lucha por la libertad. La disposición intelectual de este período apenas si muestra algún rasgo que sea independiente de esta lucha contra la tradición y los convencionalismos, contra el puritanismo y el filisteísmo, el utilitarismo estéril y el romanticismo sentimental. La juventud lucha contra la generación más vieja por la posesión y el disfrute de la vida. La modernidad se convierte en consigna estética y moral de la juventud que "llama a la puerta" y exige que se le dé entrada. El ideal de autorrealización de Ibsen, el querer dar expresión a la propia personalidad y obtener para ella el reconocimiento se convierte en contenido y objetivo de la vida. Y aunque sigue sin estar

246 *Ibid.*, p. 8.

claro qué es lo que se entiende habitualmente por "autorrealización", la seguridad moral de la antigua burguesía mundial se hunde ante los ataques de la nueva generación. Hasta 1875 aproximadamente la juventud tiene enfrente una sociedad que es, en términos generales, estable, confiada en sus tradiciones y convencionalismos, y respetada incluso por sus adversarios; se siente no sólo en una Jane Austen, sino incluso en un George Eliot, que se apoyan en un orden social que, si no exactamente ideal y para ser aceptado incondicionalmente, no es, desde luego, despreciable o simplemente sustituible. Ahora, en cambio, todas las normas de la vida social cesan súbitamente de ser reconocidas como válidas; todo comienza a vacilar, todo se vuelve problemático y abierto a discusión.

La tendencia liberal en el arte y literatura ingleses de los años ochenta representa un liberalismo apolítico, incluso aunque hay una estrecha conexión entre la búsqueda de la autorrealización por parte de la generación joven y las antiguas formas supraindividuales de un lado, y la nueva situación política y social de otro[247]. Esta generación joven es totalmente hostil a la burguesía, pero no es, en conjunto, democrática ni tampoco socialista en modo alguno. Su sensualismo y su hedonismo, su designio de disfrutar la vida y embriagarse con ella, de hacer de la propia vida una obra de arte, de convertir cada hora de esta vida en una experiencia inolvidable e insustituible, asume con frecuencia un carácter antisocial y amoral. El movimiento antifilisteo no se dirige contra la burguesía capitalista, sino contra la burguesía torpe y que desdeña el arte. En Inglaterra todo el movimiento de modernidad está dominado por este odio al filisteo, odio que, incidentalmente, se convierte en un nuevo convencionalismo mecánico. La mayoría de los cambios que sufre el impresionismo en este país están condicionados también por él. En Francia el arte y la literatura impresionistas no

247 BERNHARD FEHR: *Die engl. Lit. des 19. u. 20. Jahrh.*, 1931, página 322.

eran de carácter expresamente antiburgués; el francés había terminado ya su lucha contra el filisteísmo e incluso los simbolistas sintieron una cierta simpatía por la clase media conservadora. La literatura de decadencia en Inglaterra, por el contrario, tiene que emprender la obra de zapa que había sido realizada en Francia en parte por los románticos y en parte por los naturalistas. El rasgo más extraño de la literatura inglesa de este período, en contraste con la francesa, es la propensión a la paradoja, a un modo de expresión sorprendente, excéntrico y deliberadamente chocante, a una sutileza intelectual, cuya coqueta complacencia en sí misma y cuya carencia total de preocupación por la verdad parecen hoy de tan mal gusto. Es obvio que esta predilección por la paradoja no es otra cosa que el espíritu de contradicción y tiene su origen verdadero en el deseo de *épater le bourgeois*.

Todas las peculiaridades y amaneramientos de lenguaje, pensamiento, vestido y modo de vida de los rebeldes han de ser considerados como una protesta contra la visión del filisteo lerdo, carente de imaginación, mentiroso e hipócrita. Su extravagante dandysmo es tanto una protesta como el lenguaje colorista en el que se hace ostentación de todos los encantos del estilo impresionista. El movimiento decadente inglés ha sido justamente descrito como una fusión de Mayfair y Bohemia. En Inglaterra no encontramos ni una bohemia tan absoluta como en Francia ni vidas tan sin compromiso ni tan en inaccesibles torres de marfil como la de Mallarmé. La clase media inglesa tiene todavía suficiente vigor para absorberlas o para segregarlas. Oscar Wilde es un escritor burgués triunfante mientras parece soportable a la clase dominante, pero tan pronto como comienza a disgustarla es "liquidado" sin compasión. En Inglaterra el *dandy* asume en cierto modo el papel del bohemio, lo mismo que fue ya su contrapeso en Francia. Es el intelectual burgués que pasa de su propia clase a otra superior, mientras el bohemio es el artista que ha caído en el proletariado. La melindrosa elegancia y la extravagancia del *dandy* cumplen la misma función que la depravación y la

disipación del bohemio. Son la encarnación de la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, con la única diferencia de que los ingleses se acomodan al girasol en el ojal más fácilmente que al cuello abierto.

Es un hecho conocido que los prototipos de Musset, Gautier, Baudelaire y Barbey d'Aurevilly eran ya ingleses; Whistler, Wilde y Beardsley, por el contrario, tomaron la filosofía del dandysmo de los franceses. Para Baudelaire el *dandy* es la acusación viviente contra una democracia igualitaria. El *dandy* reúne en sí todas las virtudes del *gentleman* que son posibles hoy todavía; es capaz de afrontar toda situación y nunca se sorprende por nada; nunca se vuelve vulgar y conserva la fría sonrisa del estoico. El dandysmo es la última revelación del heroísmo en una época de decadencia, una puesta de sol, el último rayo radiante del orgullo humano [248]. La elegancia del vestido, el melindre en las maneras, el rigor mental son sólo la disciplina externa que los miembros de esta alta orden se imponen a sí mismos en el mundo vulgar del presente; lo que interesa en realidad es la íntima superioridad e independencia, la carencia práctica de objetivos y el desinterés por la vida y la acción [249]. Baudelaire coloca al *dandy* por encima del artista [250]; porque éste es todavía capaz de entusiasmo, lucha todavía, obra todavía; es todavía *bánausos* en el antiguo sentido de la palabra. La crueldad de la visión de Balzac ha sido superada: el artista no sólo destruye su obra; destruye también sus pretensiones a la fama y el honor. Cuando Oscar Wilde coloca la obra de arte que pretende hacer de su vida, el arte con que da forma a sus conversaciones, relaciones y hábitos, por encima de sus obras literarias, está pensando en el *dandy* de Baudelaire: en el ideal de una existencia absolutamente inútil, sin objeto e inmotivada.

248 BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*, pp. 73 s.
249 J.-P. SARTRE: *Baudelaire*, 1947, pp. 166 s.
250 BAUDELAIRE: *Le peintre*, etc., p. 50.

Pero cuán complaciente y coqueta es esta renuncia al honor y la fama del artista se muestra en la extraña combinación de diletantismo y esteticismo que es típica de los decadentes ingleses. El arte no había sido nunca tomado tan en serio como ahora; nunca el artista se había tomado tanta molestia en escribir hábilmente versos cincelados, una prosa sin tacha, y frases perfectamente articuladas y equilibradas. Nunca la "belleza", el elemento decorativo, lo elegante, lo exquisito, lo precioso desempeñaron un papel tan grande en el arte; nunca se practicó éste con tanto preciosismo y tanto virtuosismo. Si en Francia la pintura fue el modelo para la poesía, en Inglaterra lo fue el arte de los aurífices. No en balde habla Wilde tan entusiásticamente del *jewelled style* de Huysmans. Colores como los "montones de vegetales verde jade" en Covent Garden son su contribución personal a la herencia de los franceses. G. K. Chesterton señala en alguna parte que el esquema de la paradoja de Shaw consiste en que el autor diga "uvas blancas" en vez de "uvas verde claro". Wilde, que a pesar de todas las diferencias tiene mucho en común con Shaw, también basa su metáfora en los pormenores más obvios y triviales, y es precisamente esta combinación de lo trivial y lo exquisito la que es característica de su estilo. Es como si intentara decir que hay belleza incluso en la realidad más trivial, como él había aprendido de Walter Pater. "No el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma es el fin... mantener este éxtasis es triunfar en la vida", como leemos en la conclusión de *The Renaissance.*

Estas frases contienen todo el programa del movimiento estético. Walter Pater termina la tendencia que comienza con Ruskin y se continúa en William Morris, pero ya no está interesado en los objetivos sociales de sus predecesores; su único designio es hedonista: la intensificación de la experiencia estética. En él el impresionismo no es más que una forma de epicureísmo. Desde que "todas las cosas están en un fluir" en el sentido heraclíteo, y la vida zumba detrás de nosotros con velocidad fantástica, hay para nosotros sólo una verdad, la del momento, y tanta delicia y tanto placer como podamos arrancar del momento. Todo lo que podemos hacer es no dejar pasar un instante sin disfrutar su encanto peculiar, su secreto poder y su belleza. Nos daremos cuenta de la mejor manera de cuán lejos está en Inglaterra el movimiento estético del impresionismo francés, si pensamos acerca de semejante fenómeno lo mismo que Beardsley. Es imposible imaginar un arte más "literario" que el suyo, o un arte en el que la psicología, el motivo intelectual y la anécdota desempeñan un papel más importante. El elemento más esencial de su estilo es la caligrafía meramente ornamental, que los maestros franceses intentaron tan penosamente evitar. Y esta caligrafía es el punto de partida de todo el desarrollo que conduce a los ilustradores de moda y a los decoradores escénicos tan populares entre la burguesía semieducada y bien situada.

El intelectualismo, que, a pesar de la fuerte corriente intuicionista, forma la tendencia predominante en la literatura francesa, representa también la característica principal de la nueva literatura en Inglaterra. Wilde no sólo acepta la opinión de Matthew Arnold de que es el crítico el que determina el clima intelectual de un siglo [251]. y no sólo asiente a la afirmación de Baudelaire de que todo artista genuino debe ser también crítico, sino que incluso coloca al crítico por encima del artista y tiende a mirar el mundo a través de los ojos del crítico. Esto explica el hecho de que su arte, como el de sus contemporáneos, parezca habitualmente tan diletantesco. Casi todo lo que ellos producen semeja el juego virtuosista de gente bien dotada, que no son, sin embargo, artistas profesionales. Pero, si se les puede creer, ésta era precisamente la impresión que querían suscitar. Meredith y Henry James se mueven en los fundamentos del mismo intelectualismo, aunque en un nivel mucho más alto. Si hay en la novela inglesa una tradición que relacione a George Eliot y

251 M. L. CAZAMIAN: *Le roman et les idées en Angleterre (1880-1900)*, 1935, p. 167.

Henry James [252], descansa sin duda alguna en este intelectualismo. Desde un punto de vista sociológico, comienza con George Eliot una nueva fase en la historia de la literatura inglesa: la aparición de un público lector nuevo y más exigente. Pero aunque su literatura representaba un estrato intelectual muy por encima del público de Dickens, era todavía posible para grupos relativamente grandes de lectores disfrutar a George Eliot, mientras Meredith y Henry James eran leídos solamente por un estrato bastante pequeño de la intelectualidad, cuyos miembros no esperaban ya una novela que les proporcionase una acción conmovedora y unos personajes coloristas, como el público de Dickens y George Eliot, sino ante todo una novela de un estilo impecable y de juicios sobre la vida maduros y terminantes. Lo que es habitualmente puro amaneramiento en Meredith es con frecuencia auténtica pasión intelectual en Henry James; pero ambos son representantes de un arte cuyas relaciones con la realidad son a menudo más bien abstractas, y cuyos personajes parecen moverse en el vacío, comparados con el mundo de Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi y Dostoievski.

Hacia finales del siglo el impresionismo se convierte en el estilo predominante en toda Europa. En lo sucesivo hay por todas partes una poesía de estados de ánimo, de impresiones atmosféricas, de declinantes estaciones del año y de fugitivas horas del día. La gente pasa su tiempo creando lirismos que expresan sensaciones flotantes, apenas palpables, estímulos indefinidos e indefinibles, colores delicados y voces cansadas. Lo indeciso, lo vago, lo que se mueve en los límites más bajos de la percepción sensible se convierte en el tema principal de la poesía; no es, sin embargo, por la realidad objetiva por la que los poetas se preocupan, sino por sus emociones sobre su propia sensibilidad y su capacidad para la vivencia. Este arte insustancial de estados de ánimo y de atmósfera domina ahora todas las formas de la literatura; todas ellas se convierten en lirismo, en imagen y en música, en timbres y en matices. La narración se reduce a meras situaciones; la acción, a escenas líricas, al dibujo de caracteres, a la descripción de disposiciones y estados de alma. Todo se vuelve episodio, o periferia de una vida que carece de centro.

252 F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*, 1948, passim

En la literatura de fuera de Francia los rasgos impresionistas de la forma están señalados más vigorosamente que los simbolistas. Pensando sólo en la literatura francesa, se está tentado fácilmente de identificar el impresionismo con el simbolismo [253]. Así, incluso Víctor Hugo llamaba al joven Mallarmé *mon cher poète impressionniste*. Pero las diferencias son innegables en un examen más detenido. El impresionismo es materialista y sensualista, por delicados que sean sus motivos, mientras el simbolismo es idealista y espiritualista, aunque su mundo de ideas es sólo un mundo de los sentidos sublimado. Pero la diferencia más fundamental es que, mientras el simbolismo francés —al que debe añadirse sobre todo el simbolismo belga—, juntamente con sus brotes, es decir, con el vitalismo de Bergson, por un lado, y el catolicismo y el monarquismo de la *Action française*, por otro, representa una tendencia que está siempre a punto de convertirse en activismo, el impresionismo de los vieneses, los alemanes, los italianos y los rusos, con Schnitzler, Hofmannsthal, Rilke, D'Annunzio y Chejov como personalidades dirigentes, expresa una filosofía de pasividad, de entrega completa al dintorno inmediato, de absorción sin resistencia en el momento que pasa. Pero cuán profundas son las relaciones entre impresionismo y simbolismo, cuán fácilmente el factor irracional gana la supremacía en ambos y la pasividad se convierte en activismo, se muestra en la evolución de poetas como Stefan George y D'Annunzio. Se podría estar bastante dispuesto a relacionar las caídas en el mal gusto del último de los dos, su intoxicación crónica de vida y sus suntuosos ropajes verbales con sus inclinaciones fascistas,

253 H. HATZFELD: *Der französische Symbolismus*, 1923, p. 140.

si en Barrès y Stefan George la misma tendencia política no estuviera relacionada con un gusto y unas maneras literarias de calidad tan superior.

Los vieneses representan la forma más pura del impresionismo que renuncia a toda resistencia a la corriente de experiencia. Tal vez es la cultura antigua y el gran papel desempeñado en la vida literaria por extranjeros, especialmente judíos, lo que da al impresionismo vienés su carácter pasivo y peculiarmente sutil. Este es el arte de hijos de burgueses ricos, expresión del hedonismo triste de aquella "segunda generación" que vive de los frutos de la obra de sus padres. Son nerviosos y melancólicos, cansados y carentes de objeto, escépticos e irónicos sobre sí mismos, estos poetas de ánimo exquisito que se evaporan en un instante y no dejan nada más que el sentimiento de la evanescencia, de haber perdido las respectivas oportunidades, y la conciencia de ser incapaces para la vida. El contenido latente de cualquier clase de impresonismo —la coincidencia de lo lejano y lo próximo, la extrañeza de las cosas más íntimas y más cotidianas, el sentimiento de estar separado para siempre del mundo— se convierte en él en la experiencia básica.

¿Cómo puede ser que aquellos días cercanos hayan pasado, pasado para siempre, y estén completamente perdidos?, pregunta Hofmannsthal, y esta pregunta contiene casi todas las otras: el horror al "aquí y ahora, esto es, al mismo tiempo, el más allá", el espanto por el hecho de que "estas cosas son diferentes y las palabras que nosotros usamos diferentes también", la consternación por el hecho de que "todos los hombres hacen su propio camino", y finalmente la gran cuestión última: "cuando un hombre ha pasado, se lleva consigo un secreto: ¿cómo fue posible para él, precisamente para él, vivir en el sentido espiritual de la palabra?". Si se piensa en el *Nous mourons tous inconnus* de Balzac, se ve cuán consistentemente se ha desarrollado la visión europea de la vida desde 1830. Esta visión tiene una característica constante, que predomina siempre y cada vez más profundamente arraigada: la conciencia del extrañamiento y la soledad.

Puede caer hasta llegar al sentimiento de abandono absoluto de Dios y del mundo, o elevarse en el momento de exuberancia, que es con frecuencia el de la mayor desesperación, a la idea de la sobrehumanidad; el superhombre se siente tan solidario e infeliz en el aire enrarecido de sus cumbres montañosas como el esteta en su torre de marfil.

El fenómeno más curioso en la historia del impresionismo en Europa es su adopción por Rusia y la aparición de un escritor como Chejov, que puede ser descrito como el representante más puro de todo el movimiento. Nada es tan sorprendente como encontrarse con una personalidad semejante en un país que hasta no hace mucho tiempo ha vivido en la atmósfera intelectual de la Ilustración, y al que este esteticismo y este decadentismo que acompañan la aparición del impresionismo en el Occidente le han sido totalmente ajenos. Pero en un siglo técnico como el XIX la difusión de ideas se realiza rápidamente y la adopción de las formas industriales de economía crea ahora en Rusia condiciones que llevan a la aparición de una estructura social correspondiente a la de la intelectualidad occidental y de una visión de la vida similar a la del *ennui* [254]. Gorky comprendió desde el primer momento el papel decisivo que Chejov tenía que desempeñar en la literatura rusa; vio que con él había finalizado toda una época y que su estilo tenía para la nueva generación un atractivo al que no se podía ya renunciar. "¿Sabe usted lo que está haciendo? —le escribe en 1900—. Está usted matando el realismo... Después de cualquiera de sus narraciones, por insignificante que sea, todo parece crudo, como si hubiera sido escrito no con una pluma, sino con un garrote" [255].

Como apologista de la ineficacia y el fracaso, es cierto que Chejov tiene sus predecesores en Dostoievski y Turgueniev, pero ellos no habían considerado todavía la falta de éxito y la soledad como destino inevitable de los

[254] Cf. D. S. MIRSKY: *Modern Russian Lit.*, 1925, pp. 84 s.
[255] JANKO LAVRIN: *An Introduction to the Russian Novel*, 1942, página 134.

mejores. La filosofía de Chejov es la primera en girar sobre la experiencia del inaccesible aislamiento de los hombres, de su falta de habilidad para salvar el último vacío que los separa, o, incluso si consiguen algún éxito en esta tarea, para mantenerse en una íntima proximidad entre sí, que es tan típico de todo el impresionismo. Los caracteres de Chejov están llenos de absoluto desamparo y desesperanza, de la parálisis incurable de la fuerza de voluntad, por un lado, y de la esterilidad de todo esfuerzo, por otro. Esta filosofía de pasividad e indolencia, este sentimiento de que nada en la vida alcanza un fin y una meta, tiene importantes consecuencias formales; conduce a quedarse por fuerza en la naturaleza episódica y en la falta de propósito de todos los acontecimientos externos, trae consigo una renuncia a toda organización formal, a toda concentración e integración, y prefiere expresarse en una forma excéntrica de composición, en la que la estructura dada es olvidada y violada. Así como Degas empuja partes importantes de la representación hacia los bordes del cuadro y hace que el marco pase por encima de ellas, Chejov termina sus breves narraciones y dramas jugando con una parte débil del compás para hacer surgir la impresión de la falta de conclusión, remate y terminación casual y arbitraria de las obras. Sigue un principio formal que está en todos los aspectos opuestos a la "frontalidad", en el cual todo tiende a dar a la representación el carácter de algo oído por casualidad, insinuado por casualidad, de algo que ha ocurrido por casualidad.

El sentimiento de la carencia de sentido, de la insignificancia y el carácter fragmentario de los acontecimientos externos lleva en el drama a la reducción de la acción a un mínimo indispensable, a la renuncia a los efectos que eran tan característicos de la *pièce bien faite*. El drama eficaz debe su éxito fundamentalmente a los principios de la forma clásica: a la uniformidad, conclusión y disposición bien proporcionada de la acción. El drama poético, esto es, tanto el drama simbólico de Maeterlinck como el drama impresionista de Chejov, renuncian a estos expedientes estructurales en interés de la expresión

lírica directa. La forma dramática de Chejov es quizá la menos teatral en toda la historia del drama; una forma en la que los *coups de théâtre*, los efectos escénicos de sorpresa y tensión desempeñan el mínimo papel. No hay drama con menos acontecimientos, con menos movimiento dramático y con menos conflicto dramático. Los personajes no luchan, no se defienden, no son vencidos; simplemente se someten, se van a pique lentamente, son sumidos por la rutina de su vida sin acontecimientos y sin esperanzas. Soportan su sino con paciencia, un sino que se consuma no en forma de catástrofe, sino de desilusiones.

En todo momento, desde que existe esta clase de obra sin acción y sin movimiento, han sido expresadas dudas sobre su razón de ser y ha surgido la cuestión de si es en absoluto drama real y teatro real, es decir, si demostrará ser capaz de sobrevivir en el escenario.

La *pièce bien faite* era todavía un drama en el viejo sentido de que, aunque había asimilado verdaderamente ciertos elementos del naturalismo, mantenía en conjunto los convencionalismos técnicos y el ideal heroico del drama clásico y romántico. Hasta los años ochenta no conquista el naturalismo el escenario, o sea, en un momento en que el naturalismo en la novela está ya en decadencia. *Les Corbeaux*, de Henri Becque, el primer drama naturalista, está escrito en el año 1882, y el *Théâtre libre*, de Antoine, el primer teatro naturalista, se funda en 1887. Al principio la actitud del público burgués es totalmente negativa, aunque Henri Becque y sus sucesores directos no hacen más que sacar buen provecho para la escena de lo que Balzac y Flaubert habían convertido hacía tiempo en propiedad literaria común. El drama naturalista, en su sentido más estricto, surge fuera de Francia, en los países escandinavos, en Alemania y en Rusia. El público acepta gradualmente sus convencionalismos como había aceptado los de la novela naturalista, e incluso, por lo que se refiere a las obras de Ibsen, Brieux y Shaw, protesta simplemente contra los ataques inmoderadamente agresivos a la moralidad burguesa. Pero finalmente el drama hostil a la burguesía conquista tam-

bién al público burgués, e incluso el drama socialista de Gerhart Hauptmann celebra su primero y gran triunfo en el West burgués de Berlín.

El teatro naturalista no es otra cosa que el camino a la escena íntima, a la interiorización de los conflictos dramáticos y a un contacto más inmediato entre escenario y público. Es cierto que los recursos demasiado palpables de los efectos escénicos, la intriga complicada y la tensión artificial, las dilaciones y las sorpresas artificiosas, las grandes escenas de conflicto y los violentos finales de acto mantuvieron su prestigio durante un período más largo que los recursos artísticos análogos en la novela, pero súbitamente comenzaron a parecer ridículos y hubieron de ser sustituidos o velados por efectos más sutiles. Sin la conquista de sectores de público relativamente amplios, el drama naturalista no se hubiera convertido nunca en una realidad histórica teatral, pues un volumen de poesías líricas podía aparecer en un par de centenares de ejemplares, y una novela en uno o dos mil, pero la representación de una obra de teatro debía ser vista por decenas de millares de personas para cubrir gastos. El nuevo drama naturalista había demostrado hacía tiempo en este sentido ser capaz de sobrevivir cuando los críticos y los estetas estaban todavía rompiéndose la cabeza sobre su admisibilidad. No podía liberarse por completo del concepto clasicista del drama, e incluso los más razonables y los de más gusto para el arte de entre ellos consideraban el teatro naturalista una "contradictio in adjecto" [256]. No podían sobreponerse principalmente al hecho de que se hubiera desatendido la economía del drama clásico, de que se chárlara en la escena sin restricción, y los problemas discutidos, las experiencias descritas, se sucedieran sin fin como si la representación no hubiera de acabar nunca. Reprochaban al drama naturalista "no haber surgido de una consideración del destino, personaje y acción, sino de una reproducción detallada de la realidad" [257], pero realmente lo ocurrido no es otra cosa sino que la misma realidad, con sus limitaciones concretas, ha sido sentida como destino, y que por "personaje" ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra, "sin carácter", que era, como explicaba Strindberg en su prólogo a *La señorita Julia* en 1888, producto de las circunstancias, de la herencia, del ambiente, de la educación, de la disposición natural, de las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos.

[256] TH. MANN: *Versuch über das Theater*, en *Rede und Antwort*, 1916, p. 55.

En la preponderancia en el drama de la interioridad, el estado de ánimo, la atmósfera y el lirismo sobre la acción, encontramos la misma eliminación de los elementos de narración que en la pintura impresionista. Todo el arte de la época muestra una tendencia a la psicología y al lirismo, y la huida de la narración, la sustitución del movimiento externo por otro interno, de la acción por una concepción del mundo y una interpretación de la vida, puede ser designada precisamente como rasgo fundamental de la nueva tendencia artística que se impone por todas partes. Pero mientras la pintura anecdótica apenas encontró defensores entre los críticos de arte, los críticos dramáticos protestaron del modo más enfático contra el olvido de la acción en el drama. Hablaban, principalmente en Alemania, de una separación fatal del drama y el teatro, del papel decisivo de las conveniencias de la escena para la experiencia teatral, del carácter multitudinario de esta experiencia y del absurdo fundamental del teatro íntimo. Los motivos de la oposición contra el teatro naturalista eran de muchas clases; la tendencia política reaccionaria no siempre desempeñó el papel principal, y con frecuencia se expresó sólo con rodeos; más decisivos fueron los coqueteos con la idea del "teatro monumental" que, otra vez en Alemania sobre todo, se esgrimieron contra el teatro íntimo, el teatro adecuado a las verdaderas necesidades espirituales, y la

[257] PAUL ERNST: *Ein Credo*, 1912, p. 227.

ambición de crear un "teatro de masas" para las masas, que existían, efectivamente, pero no constituían un público teatral. Lo típico de toda esta confusión de ideas fue que, en vez del naturalismo surgido de la concepción democrática del mundo, fue presentado como estilo adecuado al futuro teatro popular el clasicismo de la vieja aristocracia y de la burguesía.

El reproche más serio que se hacía al nuevo drama era el de su determinismo y su relativismo, inseparables de la concepción naturalista del mundo. Se acentuaba que donde no hay libertad interna, ni externa ni valores absolutos, ni reglas morales objetivas, de valor universal e indiscutible, no es posible tampoco un drama auténtico, o sea, trágico. El determinismo de las normas morales y la comprensión para puntos de vista morales antitéticos excluyen *a priori* un conflicto dramático. Cuando todo puede ser comprendido y perdonado, entonces el héroe que lucha a vida o muerte produce necesariamente la impresión de un loco testarudo, el conflicto pierde su necesidad y el drama adquiere un carácter tragicómico y patológico [258].

Todo este proceso mental está lleno de confusión de ideas, pseudoproblemas y sofismas. Ante todo, se identifica aquí al drama trágico con el drama por excelencia, o al menos se le presenta como su forma ideal, y con esto se expresa un juicio valorativo que es en sí muy relativo, pues está condicionado sociológica e históricamente. En realidad no sólo el drama no trágico, sino también el drama sin conflicto es una forma teatral totalmente legítima, puesto que es perfectamente compatible con una visión relativista del mundo. Pero incluso si se considera el conflicto como un elemento indispensable del drama, es difícil ver por qué pueden ventilarse conflictos estremecedores exclusivamente donde hay valores absolutos. ¿No es igualmente estremecedor cuando los hombres luchan por sus principios morales ideológicamente condicionados? E incluso si su lucha es necesariamente tragicómica, ¿no es lo tragicómico, en un período de racionalismo y de relativismo, uno de los efectos dramáticos más fuertes? Pero sobre todo es cuestionable el supuesto de toda la argumentación, es decir, la hipótesis de que la falta de libertad social y el relativismo moral excluyen de antemano la tragedia. No está establecido ni mucho menos que solamente los hombres completamente libres y socialmente independintes, algo así como reyes y generales, sean los héroes apropiados para la tragedia. ¿No es trágico el destino del Meister Anton de Hebbel, del Gregers Werle de Ibsen y del Fuhrmann Henschel de Hauptmann? Y ello aun cuando se admita que trágico y triste no son la misma cosa. Por lo menos, sería "antidemocrático" afirmar con Schiller que no puede haber nada trágico en el robo de cucharas de plata. El que una situación sea trágica o no, depende simplemente de la fuerza y necesidad con que surgen en el alma de un hombre los distintos e irreconciliables principios morales. Para que surja el efecto trágico ni siquiera es necesariamente exigible que un público que cree en valores absolutos los vea puestos en cuestión, por no hablar de un público que haya perdido la fe en tales valores.

258 PAUL ERNST: *Der Weg zur Form*, 1928, 3.ª ed., pp. 42 s.

La figura central en la historia del drama moderno es Ibsen, y no sólo porque es el mayor ingenio dramático del siglo, sino también porque da a los problemas de la concepción del mundo, propios de su tiempo, la más fuerte expresión dramática. Su liquidación del esteticismo, el problema crucial de su generación, señala el principio y el fin de su desarrollo artístico. Ibsen escribe ya en 1865 a Björnson: "Si tuviera que decir en este momento en qué consiste el fruto principal de mi viaje, diría que consiste en que he arrojado de mí el esteticismo, que tenía sobre mí tanto poder: esto es, un esteticismo aislado y con la exigencia de tener un valor por sí mismo. Un esteticismo en este sentido me parece ahora un azote tan grande para la poesía como la teología lo es para la religión" [259]. Según todas las apariencias, Ibsen consiguió vencer este problema bajo la influencia de

259 IBSEN: *Sämtl. Werke*, X, 1904, p. 40. Carta de 12 sept. 1865.

Kierkegaard, que había desempeñado un papel muy importante en su desarrollo, aunque, como Ibsen mismo afirmaba, no había comprendido mucho de las enseñanzas del filósofo [260].

Kierkegaard, con su categoría "Esto o aquello", dio sin duda el impulso decisivo al desarrollo del rigorismo moral de Ibsen [261]. La pasión ética de Ibsen, la conciencia de tener que elegir y decidirse por sí, su concepto de la creación artística como un "celebrar un juicio sobre sí mismo", todo esto tiene sus raíces en el pensamiento de Kierkegaard. Se ha señalado con frecuencia que el "Todo o nada" de Brand corresponde al "Esto o aquello" de Kierkegaard, pero Ibsen debe mucho más que esto a la intransigencia de su maestro, pues le debe todo su concepto de la actitud ética, concepto antirromántico y libre de todo esteticismo.

La miopía del Romanticismo consiste sobre todo en que veía todo lo intelectual con las categorías de lo estético, y en que a sus ojos todos los valores tenían un carácter más o menos genial. Kierkegaard fue el primero que afirmó frente al Romanticismo que la experiencia religiosa y ética no tiene nada que ver con la belleza ni la genialidad, y que un héroe religioso es algo completamente distinto de un genio. Fuera de él no hubo nadie en el Occidente postromántico que hubiera comprendido las limitaciones de lo estético ni hubiera sido capaz de ejercer influencias sobre Ibsen en este sentido. Hasta qué punto fue Ibsen influido de otra manera por Kierkegaard en su crítica del Romanticismo, es difícil de decir. El irrealismo del Romanticismo representaba un problema general de la época, y seguramente no necesitaba estímulos especiales para enfrentarse con él. Todo el naturalismo francés giraba en torno al conflicto entre ideal y realidad, poesía y verdad, verso y prosa, y todos los pensadores importantes del siglo reconocían en la falta de sentido para la realidad el azote de la cultura

260 HALVDAN KOHT: *The Life of Ibsen*, 1931, p. 63.
261 M. C. BRADBROOK: *Ibsen*, 1946, pp. 34 s.

moderna. En este aspecto, Ibsen simplemente continuó la lucha de sus predecesores y se colocó al final de una larga serie en la que estaban unidos los adversarios del Romanticismo. La lucha mortal que sostuvo contra el enemigo consistió en el desvelamiento de la tragicomedia del idealismo romántico. En verdad que esto no era nada nuevo desde la aparición de *Don Quijote*, pero Cervantes trataba todavía a su héroe con simpatía y tolerancia, mientras que Ibsen destruye moralmente a su Brand, su Peer Gynt y su Gregers Werle. La "exigencia ideal", ajena a la realidad, de sus románticos se revela como puro egoísmo cuya dureza apenas puede ser mitigada por la ingenuidad de los propios egoístas. Don Quijote mantenía en vigor su ideal ante todo contra sus propios intereses; los idealistas de Ibsen, por el contrario, se caracterizan simplemente por su intolerancia para con los demás.

Ibsen debió su fama en Europa al mensaje social de sus dramas, que en última instancia era reducible a una sola idea: el deber del individuo para consigo mismo, la tarea de autorrealización, la imposición de la propia naturaleza contra los convencionalismos mezquinos, estúpidos y pasados de moda de la sociedad burguesa. Fue su evangelio del individualismo, su glorificación de la personalidad soberana y su apoteosis de la vida creadora, esto es, otra vez un ideal más o menos romántico, lo que imprimió la huella más profunda en la juventud, y no sólo era fundamentalmente afín a la idea del superhombre de Nietzsche y al vitalismo de Bergson, sino que encontró todavía eco en el mito de la energía vital de Shaw. Ibsen era en el fondo un individualista anarquista que veía en la libertad personal el valor supremo de la vida, y de ahí partía para su idea de que el individuo libre, independiente por completo de trabas externas, puede hacer mucho más por sí mismo, mientras la sociedad puede hacer muy poco por él. Su idea de la autorrealización de la personalidad tenía en sí una gran significación social, pero la "cuestión social", en sí, apenas si le preocupaba. "Realmente nunca he tenido para la

solidaridad un sentimiento muy fuerte", escribe en 1871 a Brandes[262]. Su pensamiento giraba en torno a problemas éticos privados; la misma sociedad era para él simplemente la expresión del principio del mal. No veía en ella otra cosa que el dominio de la estupidez, del prejuicio y de la fuerza. Finalmente alcanzó aquella moral señorial aristocráticamente conservadora que representó del modo más claro en *Rosmersholm*.

En Europa Ibsen fue considerado como un espíritu completamente progresista por su modernidad, su antifilisteísmo y su exasperada lucha contra todo convencionalismo, pero en su patria, donde sus opiniones políticas se veían en un contexto más adecuado, se le consideraba, en contraste con el radical Björnson, como el gran escritor conservador. En el extranjero se juzgaba más justamente sólo su significación histórica. En Noruega se le tenía por una de las pocas figuras representativas de la época, si no la única, que podía ser comparada con Tolstoi. También él, como el mismo Tolstoi, debió su reputación e influencia no tanto a su obra literaria como a su actividad agitadora y pedagógica. Se veneraba en él, sobre todo, al gran predicador moral, al acusador apasionado y al defensor imperturbable de la verdad, para el cual la escena no era más que un medio para un fin más alto. Pero como político, Ibsen no tenía nada positivo que decir a sus contemporáneos. A través de toda su concepción del mundo hay una profunda contradicción: luchaba contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y contra la sociedad dominante, en nombre de la idea de una libertad en cuya realización no creía él mismo. Era un cruzado sin fe, un revolucionario sin idea social, un reformador que se convirtió finalmente en un amargo fatalista.

Al fin se detuvo donde se habían detenido el Frenhofer de Balzac o Rimbaud y Mallarmé. Rubek, el héroe de su último drama, la encarnación más pura de su idea del artista, reniega de su obra y siente lo que desde el

262 IBSEN: *Sämtl. Werke*, X, p. 169.

Romanticismo había sentido más o menos todo artista: que había perdido la vida por vivir sólo para el arte: "¡Una noche de verano en las montañas contigo, contigo, Irene, esto hubiera sido la vida!" En esta expresión está contenida la condenación de todo el arte moderno. De la apoteosis de las "noches de verano" de la vida se ha hecho una sustitución insatisfactoria y un opio que embota los sentidos y hace al hombre incapaz para disfrutar la vida directamente.

El único discípulo verdadero y sucesor de Ibsen es Shaw, el único que continúa efectivamente la lucha contra el Romanticismo y profundiza la gran discusión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico, la remoción de la fe en los grandes gestos teatrales y trágicos se consuman en él. Todo lo meramente decorativo, lo grandiosamente heroico, lo sublime y lo idealista se vuelve sospechoso; todo sentimentalismo y todo irrealismo se revelan como patraña y fraude. La psicología del autoengaño es la fuente de su arte; Shaw es no sólo uno de los más osados e independientes desenmascaradores de los hombres que se engañan a sí mismos, sino también uno de los más alegres y divertidos. No puede negar ni mucho menos su procedencia de la Ilustración, origen de su ideología destructora de toda leyenda y desveladora de toda ficción, pero a través de toda su filosofía de la historia, que tiene sus raíces en el materialismo histórico, es al mismo tiempo el escritor más progresista y más moderno de su generación. Muestra que el ángulo desde el que los hombres se ven a sí mismos y ven al mundo, las mentiras que pregonan como verdad o hacen valer como tal y por las que en determinadas circunstancias son capaces de todo, están condicionadas ideológicamente, es decir, por intereses económicos y aspiraciones sociales. Lo peor no es que piensen de manera irracional —con frecuencia piensan incluso demasiado racionalmente—, sino que no tienen sentido de la realidad, que no quieran considerar los hechos como tales hechos. Por esto es al realismo y no al racionalismo a lo que aspira Shaw, y la voluntad, no la razón,

la *faculté maîtresse* de sus héroes [263]. Esto explica en parte por qué se convierte en dramaturgo y por qué ha encontrado su forma más adecuada en el género más dinámico de la literatura.

Shaw no sería el representante más perfecto de su tiempo si no participara de su intelectualismo. Sus obras, a pesar de la estremecida vida dramática que late en ellas, a pesar de sus efectos escénicos, que frecuentemente recuerdan la *pièce bien faite*, y de su melodramatismo a veces un poco vulgar, tienen un carácter esencialmente intelectualista, son todavía dramas de ideas en grado mucho más alto que las obras de Ibsen. El autoconocimiento del héroe y la lucha intelectual entre las *dramatis personae* no son realmente rasgos del drama moderno; el conflicto dramático exige, más bien, si quiere alcanzar la oportuna intensidad y significación, que las personas complicadas en la lucha tengan plena conciencia de lo que les ocurre. No hay efecto realmente dramático, ni mucho menos trágico, sin esta intelectualidad de los personajes. Los héroes más ingenuos e impulsivos de Shakespeare se vuelven geniales en el momento de la decisión de su destino. Los "dramáticos debates", como han sido llamadas las obras de Shaw, parecían tan indigeribles después de la magra dieta intelectual de las "entretenidas" obras que triunfaban entonces, que críticos y público debieron primero acostumbrarse a la nueva dieta. Shaw se atuvo al intencionalismo tradicional del diálogo dramático mucho más estrictamente que sus antecesores, pero ningún público estaba más intrínsecamente preparado para disfrutar con tal ofrecimiento que los inteligentes espectadores teatrales de finales de siglo. Y se divertían sin vacilar, incluso con las acrobacias intelectuales que se les ofrecía, tan pronto como se convencieron de que los ataques de Shaw a la sociedad burguesa no eran ni con mucho tan peligrosos como parecían y, sobre todo, de que él no quería quitarles su dinero. Al fin y al

263 HOLBROOK JACKSON: *The Eighteen Nineties*, 1939 (1913), página 177.

cabo resultaba que él se sentía en lo fundamental solidario con la burguesía, y era simplemente el portavoz de aquella autocrítica que había sido desde siempre uno de los hábitos intelectuales de esta clase.

La psicología que señala la dirección a la concepción del mundo de finales de siglo es una "psicología de desvelamiento". Tanto Nietzsche como Freud parten de la suposición de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones. Nietzsche explica el hecho de esta falsificación por la decadencia que ha podido evidenciarse desde el advenimiento del cristianismo y por el intento de presentar la debilidad y los resentimientos de la humanidad degenerada como valores éticos, como ideales altruistas y ascéticos. Freud interpreta el fenómeno del autoengaño, que Nietzsche desvela con ayuda de su crítica histórica de la civilización, a través del análisis psicológico individual, y establece que detrás de la conciencia de los hombres, como auténtico motor de sus actitudes y acciones, está el subconsciente y que todo pensamiento consciente es sólo la envoltura más o menos transparente de los instintos que constituyen el contenido del subconsciente. Pensaran lo que quisieran Nietzsche y Freud de Marx, cuando ellos estaban desarrollando sus doctrinas seguían en sus desvelaciones la misma técnica de análisis que se había puesto en uso con el materialismo histórico. También Marx asegura que la conciencia de los hombres está desfigurada y corrompida, y que éstos ven el mundo desde una perspectiva falsa. El concepto de "racionalización" en el psicoanálisis corresponde exactamente a lo que Marx y Engels entienden por formación de la ideología y "falsa conciencia". Engels [264] y Jones [265] definen

264 Carta a Mehring de 14 de julio de 1893. MARX-ENGELS: *Correspondence*, 1934, pp. 511 s.

265 ERNEST JONES: *Rationalism in Every Day Life*, leído en el Primer Congreso Internacional de Psicoanálisis, 1908. En *Papers on Psycho-Analysis*, 1913.

ambos conceptos en el mismo sentido. Los hombres no sólo actúan, sino que motivan y justifican sus acciones de acuerdo con su especial situación, determinada sociológica y psicológicamente. Marx es el primero en señalar que ellos, empujados por sus intereses de clase, no sólo cometen equivocaciones, falsificaciones y mixtificaciones, sino que toda su ideología, toda su imagen del mundo es equivocada y falsa, y que no pueden ver ni juzgar la realidad más que de acuerdo con aquellas premisas contenidas en el hecho de sus circunstancias económicas y sociales. La doctrina en la que basa toda su filosofía de la historia consiste en que en una sociedad diferenciada y dividida por distinciones de clase es imposible de antemano el pensar correcto [266]. El reconocimiento de que se trata principalmente de una cuestión de autoengaño y de que el individuo aislado no es siempre consciente ni mucho menos de los motivos de sus actos, tuvo una significación fundamental para el desarrollo ulterior de la psicología.

Pero el materialismo histórico, con su técnica de desenmascaramiento, era él mismo un producto de aquella concepción capitalista-burguesa del mundo cuyo fondo quería revelar Marx. Antes de que la economía hubiera alcanzado su primacía en la conciencia del hombre occidental, hubiera sido inconcebible semejante teoría. La experiencia decisiva del período postromántico fue la dialéctica de todo el acontecer, la naturaleza antitética del ser y la conciencia y la ambigüedad de los sentimientos y las relaciones intelectuales. El principo fundamental de la nueva técnica de análisis fue la sospecha de que detrás de todo el mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción. En vista de la generalidad de esta actitud, no era necesario ni mucho menos que cada uno de los pensadores o investigadores hubiera sido consciente de su dependencia del método del materialismo histórico; la idea de la técnica

266 KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopia*, 1936, pp. 61 s.

de desenmascaramiento del pensamiento y de la psicología de revelación formaba parte de la propiedad del siglo, y Nietzsche no dependía tanto de Marx, ni Freud de Nietzsche, como todos ellos de la atmósfera general de crisis propia de la época. Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros. La doctrina del materialismo histórico, lo mismo que después la del psicoanálisis, aunque con una solución más optimista, era expresión de una constitución anímica en que el Occidente había perdido la exuberante fe en sí mismo.

Incluso los pensadores más racionalistas y conscientes no siempre parten para el desarrollo de sus teorías de las últimas presuposiciones filosóficas de su pensamiento. Sólo más tarde llegan a ser conscientes de ellas, y en algunos casos, nunca llegan a serlo. También Freud se dio cuenta sólo después, en un estadio relativamente tardío de su evolución, de la vivencia en la que tenía sus raíces la problemática de su psicoanálisis. Esta vivencia, que era al mismo tiempo el origen de toda manifestación importante intelectual y artísticamente a finales de siglo, la designaba el mismo Freud como el "malestar de la cultura". Se expresaba con ello el mismo sentimiento de enajenamiento y de soledad que en el Romanticismo y en el esteticismo de la época; la misma ansiedad, la misma falta de confianza en el sentido de la cultura, la misma sensación de estar rodeado de peligros desconocidos, insondables e indefinibles.

Freud retrotrajo este malestar, este sentimiento de un equilibrio inestable y precario, al prejuicio de la vida de los instintos, principalmente los impulsos eróticos, dejando completamente a un lado la parte desempeñada por la inseguridad económica, la falta de triunfo social y de influencia política. Las neurosis indudablemente son parte del precio que tenemos que pagar por nuestra cultura, pero son sólo una parte, y con frecuencia sólo una forma secundaria de nuestro tributo a la sociedad. Freud, a con-

secuencia de su estricta concepción científica del mundo, es incapaz de apreciar los factores sociológicos en la vida espiritual del hombre, y aunque él discierne en el super-ego el representante judicial de la sociedad, niega al mismo tiempo que la evolución social pueda traer a nuestra constitución biológica e instintiva cambios esenciales. Las formas culturales no son para él productos histórico-sociológicos, sino las manifestaciones más o menos mecanizadas del instinto. En la sociedad burguesa capitalista se expresan instintos eróticos anales, las guerras son obra del instinto de la muerte, y la desazón de vivir en una sociedad civilizada se funda en la represión de la libido.

Incluso la teoría de la sublimación, que es una de las más grandes conquistas del psicoanálisis, lleva a una grave simplificación y a una forma grosera del concepto de cultura, cuando afirma que el instinto sexual es la única, o incluso la más importante fuente del trabajo creador intelectual. Los marxistas tienen razón cuando reprochan al psicoanálisis que se mueve, con su método histórico y no sociológico, en un espacio vacío, y que mantiene en la idea de una constante naturaleza humana todavía un resto del idealismo conservador. Por el contrario, en su otra objeción de que el psicoanálisis es la creación de la burguesía decadente y que debe perecer con ella, es excesivamente dogmático. ¿Pues qué poseemos en los valores intelectuales vivientes, incluido el materialismo histórico, *que no sea creación de esta cultura* "decadente"? Si el psicoanálisis es un fenómeno decadente, lo es también toda la novela naturalista y todo el arte impresionista, pues es decadente todo lo que lleva el sello de la discordia del siglo XIX.

Thomas Mann señala que Freud, a través de su material de investigación del subconsciente, de las pasiones, instintos y sueños, está profundamente unido al irracionalismo de comienzos de siglo [267]. Pero Freud está en relación estrecha realmente no sólo con este irraciona-

[267] TH. MANN: *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, en *Die Forderung des Tages*, 1930, pp. 201 ss.

lismo neorromántico en el que las zonas oscuras de la vida espiritual ocupan el punto central del interés, sino al mismo tiempo con el comienzo y origen de todo el pensamiento romántico que se remonta a lo anterior a la civilización y a la razón. Existe una parte todavía importante de rousseaunianismo en el placer con que caracteriza la libertad del hombre de instinto no civilizado, pues aunque él no afirma, por ejemplo, que el hombre que asesinó a su padre y gozó cohabitando con las mujeres miembros de su familia puede ser calificado como "bueno" en el sentido de Rousseau, ni mucho menos, pone en duda, por lo menos, que en el curso del proceso de la civilización el hombre se haya vuelto mucho mejor e incluso más feliz. El verdadero peligro del irracionalismo está, para el psicoanálisis, no en la elección de su material de investigación y en sus simpatías por los primitivos no afectados por la cultura, sino en fundar su teoría en la vida meramente instintiva y orgánica. Todo concepto no dialéctico del hombre, basado en el supuesto de que la naturaleza humana es una constante históricamente inmutable, contiene un rasgo irracionalista y conservador. Quien no cree en la capacidad de evolución del hombre, habitualmente no quiere tampoco que el hombre, y con él la sociedad, cambien. El pesimismo y el conservadurismo se condicionan recíprocamente.

Pero Freud es tan escasamente un verdadero pesimista como conservador o incluso irracionalista. Su obra lleva en sí, a pesar de todos sus factores discutibles, la evidencia innegable de un espontáneo afecto por la humanidad y de una mentalidad progresista que no necesitan acreditarse. Pero tampoco se necesitan credenciales. Es verdad que Freud duda de la fuerza de la razón sobre los instintos, pero acentúa, sin embargo, que no tenemos *para su dominio otro medio que nuestra inteligencia.* Y esto no suena a desesperanza ni mucho menos. "La voz del intelecto es débil —dice—, pero no descansa hasta que ha creado un oyente. Al fin, después de innumerables y repetidos desaires, lo encuentra, sin embargo. Este es uno de los pocos puntos en que se puede ser optimista

con respecto al futuro de la humanidad, pero significa en sí no poco. Y a él pueden anudarse otras esperanzas. La primacía del intelecto está ciertamente lejos, muy lejos, pero probablemente no en una lejanía infinita"[268].

Freud es un vencedor de su tiempo, un luchador contra las fuerzas oscuras e irracionales, a las que aquél se ha hipotecado, pero está y sigue estando atado con innumerables hilos, tanto a las conquistas como a las limitaciones de la época. El mismo principio de su filosofía de desvelamiento, en el que las diferencias individuales desempeñan un papel tan grande como en Marx, está ligado de la manera más estrecha con el sentido impresionista de la vida y con la concepción relativa del mundo propia de esta época. Aquel concepto de engaño que tiene sus raíces en la experiencia de que nuestros sentimientos e impresiones, nuestros estados de ánimo y nuestras ideas cambian constantemente, que la realidad se da a conocer en formas diversas, nunca estabilizadas, y que, por tanto, toda impresión que recibimos de ella es al mismo tiempo conocimiento e ilusión, es una idea impresionista, y la correspondiente idea de Freud de que los hombres ocultan su vida en un incógnito para nosotros y para sí mismos hubiera sido difícilmente concebible antes del impresionismo. El impresionismo es el estilo tanto del pensamiento como del arte de la época. Toda la filosofía de los últimos decenios del siglo está condicionada por él. Relativismo, subjetivismo, psicologismo, historicismo, antisistematismo, el principio de la atomización del mundo intelectual y la doctrina de la naturaleza perspectivista de la verdad son elementos comunes a las teorías de Nietzsche, Bergson, el pragmatismo y la totalidad de las tendencias filosóficas independientes del idealismo académico.

"Nunca se colgó la verdad del brazo de un absoluto", dice Nietzsche. La ciencia como fin en sí, la verdad sin presupuestos, la belleza desinteresada y la moral altruista

268 S. FREUD: *Die Zukunft einer Illusion*, en *Ges. Werke*, XIV, 1948, p. 377.

son ficciones para él y sus contemporáneos. Lo que nosotros llamamos verdades no son en realidad otra cosa que mentiras y engaños que promueven y hacen necesaria la vida y que incrementan el poder, afirma él[269], y el pragmatismo en lo fundamental adopta también este concepto activista y utilitario de la verdad. Verdadero es lo que es efectivo, provechoso y útil, lo que se acredita y "compensa", como dice William James. No se puede imaginar una teoría del conocimiento más de acuerdo con el impresionismo. Toda verdad tiene una cierta actualidad; vale sólo en situaciones perfectamente determinadas. Una afirmación puede ser verdadera intrínsecamente y, sin embargo, carecer de sentido en determinadas circunstancias porque está aislada. Si alguien a la pregunta "¿Cuántos años tiene usted?" da la respuesta "La Tierra gira alrededor del Sol", estas palabras, a pesar de la verdad eventual de la aseveración, representan en las circunstancias dadas una afirmación completamente extemporánea y carente de sentido. La realidad es una relación indisoluble de sujeto a objeto cuyos componentes independientes con relación a los otros son ininvestigables e inconcebibles. Nosotros cambiamos y el mundo de objetos cambia con nosotros. Afirmaciones sobre procesos naturales e históricos que pueden haber sido verdaderas hace un siglo, no lo son ya, pues la realidad está como nosotros en constante movimiento, desarrollo y cambio, es la suma de fenómenos siempre nuevos, inesperados y casuales, y nunca puede ser considerada como conclusa. Todo el pragmatismo surge de la experiencia impresionista, artísticamente mudable, de la realidad; pues en la esfera del arte la verdad es efectivamente lo que esta filosofía presume que es para el conjunto de la experiencia. El Shakespeare del Dr. Johnson, de Coleridge, de Hazlitts y de Bradley ya no existe; las obras del gran dramaturgo no son ya las mismas que eran. Las palabras pueden ser las mismas; pero los poemas no se componen de pala-

269 NIETZSCHE: *Werke*, 1895, ss., XVI, p. 19.

bras, sino del sentido de las palabras, y este sentido se modifica de generación en generación.

El pensamiento impresionista encuentra su expresión más pura en la filosofía de Bergson, y sobre todo en su interpretación del tiempo, que es el elemento vital del impresionismo. La irrepetibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después, fue la experiencia fundamental del siglo XIX, y toda la novela naturalista, principalmente la de Flaubert, era la representación y el análisis de esta experiencia. Pero la concepción del mundo propia de Flaubert se diferencia principalmente de la de Bergson en que aquél descubría en el tiempo todavía un elemento de desintegración que era apropiado para exterminar el contenido ideal de la vida. El cambio de nuestra concepción del tiempo, y con él de toda nuestra experiencia de la realidad, se consuma paso a paso primero en la pintura impresionista, después en la filosofía de Bergson, y, finalmente, del modo más explícito y significativo, en la obra de Proust. El tiempo no es ya el principio de disolución y exterminio, ya no es el elemento en el que las ideas y los ideales pierden su valor, la vida y la mente su sustancia; es más bien la forma en la que nosotros tomamos posesión y nos volvemos conscientes de nuestra vida espiritual, de nuestra naturaleza viva, antitética de la materia muerta y de la mecánica rígida. Lo que somos venimos a serlo no sólo en el tiempo, sino a través del tiempo. Somos no sólo la suma de los distintos momentos de nuestra vida, sino el resultado del aspecto que estos momentos adquieren a través de cada nuevo momento. No nos volvemos más pobres a causa del tiempo pasado y "perdido"; es, precisamente, el tiempo el que llena nuestra vida de contenido. La justificación de la filosofía de Bergson es la novela de Proust; en ella, por vez primera, la concepción bergsoniana del tiempo adquiere pleno vigor. La existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado. No hay otra felicidad que la del recuerdo, que la de

revivir, resucitar y conquistar el tiempo pasado y perdido; pues los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos, como dice Proust. Desde el Romanticismo se le había hecho al arte siempre responsable de la pérdida de la vida y se consideraba el *dire* y el *avoir* de Flaubert como una trágica alternativa; Proust es el primero en ver en la contemplación, el recuerdo y el arte no sólo una forma posible, sino la única forma posible de poseer la vida. Es verdad que la nueva concepción del tiempo no modifica el esteticismo de la época; le da, simplemente, un aspecto más conciliador, y nada más que la apariencia de conciliación, pues la transmutación de los valores vitales de Proust no es otra cosa que el consuelo y el autoengaño de un enfermo, de un enterrado vivo.

X

BAJO EL SIGNO DEL CINE

El "siglo XX" comienza después de la primera guerra mundial, es decir, en los años veinte, lo mismo que el "siglo XIX" no comenzó hasta alrededor de 1830. Pero la guerra marca una variación en la marcha de las cosas sólo en cuanto suministra una ocasión para elegir entre las posibilidades existentes. Las tres corrientes principales en el arte del nuevo siglo tienen sus precursores en el período precedente: el cubismo, en Cézanne y los neoclásicos; el expresionismo, en Van Gogh y Strindberg; el surrealismo, en Rimbaud y Lautréamont. La continuidad de la evolución artística corresponde a una cierta constancia en la historia económica y social en el mismo período. Sombart limita la vida del pleno capitalismo a ciento cincuenta años y lo hace terminar al estallar la guerra. Pretende incluso interpretar el sistema de *cartels* y *trust* de los años 1895-1914 como fenómeno de vejez y como agüero de la crisis inminente. Pero en el período anterior a 1914 sólo los socialistas hablan de colapso del capitalismo, y en los círculos burgueses la gente está ciertamente segura del peligro socialista, pero no creen ni en las "contradicciones internas" de la economía capitalista ni en la imposibilidad de superar sus crisis momentáneas. En tales círculos no se piensa en una crisis del sistema mismo. La disposición de ánimo confiada, generalmente hablando, continúa incluso en los primeros años después del fin de la guerra, y la atmósfera de la burguesía no es, aparte de la clase media inferior, que tiene que luchar contra terribles dificultades, desesperada en modo alguno.

La verdadera crisis económica comienza en 1929 con la quiebra en Norteamérica, que pone fin a la prosperidad

de la guerra y la postguerra y revela de modo inconfundible las consecuencias de la falta de un plan internacional para la producción y la distribución. Entonces la gente empieza a hablar de repente en todas las partes de la crisis del capitalismo, del fallo de la economía libre y de la sociedad liberal, de una catástrofe inminente y de la amenaza de revolución. La historia de los años treinta es la historia de un período de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radical puede servir de algo; en otras palabras, que los partidos moderados se han acabado. Pero en ninguna parte hay mayor certeza de la crisis que está atravesando el modo burgués de vivir que entre la burguesía misma, y en ninguna parte se habla tanto del fin de la época burguesa. El fascismo y el bolchevismo están de acuerdo en considerar al burgués como un cadáver viviente y en volverse con la misma intransigencia contra el principio del liberalismo y parlamentarismo. En conjunto, la intelectualidad se coloca de parte de las formas autoritarias de gobierno, pide orden, disciplina, dictadura, se llena de entusiasmo por una nueva Iglesia, una nueva Escolástica y un nuevo bizantinismo. La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables, y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad.

En esta precaria situación los portavoces de la burguesía liberal no pueden pensar en nada mejor que en subrayar las características que el fascismo y el bolchevismo tienen en común y desacreditar el uno por el otro. Señalan el realismo sin escrúpulos, peculiar de ambos, y encuentran en una tecnocracia implacable el común denominador a que pueden reducirse sus formas de organización y gobierno[1]. Caprichosamente prescinden de las diferentes ideologías entre las varias formas autoritarias de gobierno y las presentan como meras "técnicas", esto es, como el distrito del entendido del partido, del administrador político, del ingeniero de la máquina social, en una palabra, de los *managers* o "dirigentes". Hay, sin duda, una cierta analogía entre las diferentes formas de regulación social, y si uno parte del mero hecho del tecnicismo y de la estandardización con él unida, ciertamente existe un parecido entre Rusia y Norteamérica[2]. Ninguna maquinaria estatal puede hoy prescindir de los "dirigentes". Ejercen el poder político en representación de masas más o menos amplias, lo mismo que los técnicos dirigen sus fábricas y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre en interés de quién se ejerce el poder. Ningún gobernante del mundo se atreve hoy a admitir que no tiene exclusivamente el interés del pueblo en su corazón. Desde este punto de vista estamos, en efecto, viviendo en una sociedad de masas y en una democracia de masas. Las grandes masas tienen, de todas maneras, una participación en la vida política, en cuanto que los poderes que hay están obligados a preocuparse para irlas sacando adelante.

Nada es más típico de la filosofía de la cultura predominante en esta época que el intento de hacer a la "rebelión de las masas"[3] responsable del enajenamiento y decadencia de la cultura moderna, y el ataque se hace contra ella en nombre de la inteligencia y del espíritu. La mayoría de los extremistas de derecha y de izquierda profesan una creencia en el espiritualismo, generalmente algo confuso, que subyace a esta filosofía. Es verdad que los dos partidos lo toman como si significara cosa absolutamente distinta, y emprenden su guerra contra la "desalmada" visión científica del mundo teniendo en la

[1] HERMANN KEYSERLING: *Die neuentstehende Welt*, 1926. JAMES BURNHAM: *The Managerial Revolution*, 1941.
[2] M. J. BONN: *The American Experiment*, 1933, p. 285.
[3] JOSE ORTEGA Y GASSET: *La rebelión de las masas*, 1930.

mente el positivismo por una parte, y el capitalismo, por otra. Pero la manera con que la intelectualidad está dividida en dos campos es muy desigual a partir de la década que se inicia con 1930. La mayoría son consciente o inconscientemente reaccionarios, y preparan el camino al fascismo bajo la guía de las ideas de Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages y demás. La "nueva Edad Media", la "nueva cristiandad", la "nueva Europa", son todas la vieja tierra romántica de la contrarrevolución; y la "revolución en la ciencia", la movilización del "espíritu" contra el mecanicismo y determinismo de las ciencias naturales no son otra cosa que "el comienzo de la gran reacción universal contra la ilustración social y democrática"[4].

En este período de "democracia de masas" se intenta hacer reclamaciones y exigencias en nombre de grupos cada vez mas amplios, de manera que al final Hitler gasta la broma de ennoblecer a la inmensa mayoría de su pueblo. El nuevo proceso "democrático" de aristocratización comienza por jugar la carta del Oeste contra el Este, contra Asia y Rusia. Occidente y Oriente son puestos en contraste como representantes respectivamente del orden y del caos, de la autoridad y la anarquía, de la estabilidad y la revolución, del racionalismo disciplinado y del desenfrenado misticismo[5], y a la Europa de la postguerra se le previene enfáticamente de que con su culto de Dostoievski y su karamazovismo está iniciando el camino del caos[6]. En la época de Vogüé, Rusia y la literatura rusa no eran, ni mucho menos, "asiáticas"; eran, por el contrario, los representantes de la cristiandad auténtica, que se proponían como modelo al Occidente pagano. Es verdad que en aquel tiempo había todavía un zar en Rusia. Los nuevos cruzados no creen, dicho sea de

4 ERNST TROELTSCH: *Die Revolution in der Wissenschaft*, en "Ges. Schriften", IV, 1925, p. 676.
5 HENRI MASSIS: *La défense de l'Occident*, 1927.
6 HERMANN HESSE: *Blick ins Chaos*, 1923.

paso, que el Occidente se pueda salvar en absoluto, y revisten la desesperanza de sus opiniones políticas con un sudario de pesimismo cultural. Están decididos a sepultar el conjunto de la civilización occidental con sus esperanzas políticas, y, como auténticos herederos de la decadencia, aceptan la "decadencia de Occidente".

El gran movimiento reaccionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio en algunos aspectos constituye una cesura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista. Es verdad que siempre ha habido una oscilación entre formalismo y antiformalismo, pero la obligación de que el arte sea sincero para la vida y fiel a la naturaleza nunca ha sido puesta en duda fundamentalmente desde la Edad Media. En este aspecto, el impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años. El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integradora de la realidad, a una confrontación del sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado la "anexión" de la realidad por el arte[7]. El arte postimpresionista no puede ya ser llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza; su relación con la naturaleza es la de violarla. Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta. Cuando nos enfrentamos con las obras de Braque, Chagall, Rouault,

7 ANDRÉ MALRAUX: *Psychologie de l'art*, 1947.

Picasso, Henri Rousseau, Paul Klee, percibimos siempre que en medio de todas sus diferencias nos hallamos frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa y no es compatible con esta realidad.

El arte moderno es, sin embargo, anti-impresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente "feo", que olvida la eufonía, las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, y la melodía y la tonalidad en música. Implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso. Debussy juega ya la carta de la frialdad en el tono y de la estructura puramente armónica contra el sentimentalismo del romanticismo alemán, y este antirromanticismo se acentúa en Stravinsky, Schönberg e Hindemith hasta un *antiespressivo* que reniega de toda relación con la música del sensible siglo XIX. La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones; unas veces se carga el acento sobre la pureza de la estructura, otras sobre el éxtasis de la pasión metafísica, pero hay un deseo de escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista. El propio impresionismo, sin duda, había estado ya bien cierto de la crítica situación en que se encontraba la cultura estética moderna, pero el arte postimpresionista es el primero en acentuar lo grotesco y mendaz de esta cultura. De aquí la lucha contra todos los sentimientos voluptuosos y hedonísticos, de aquí la oscuridad, depresión y carácter atormentado en las obras de Picasso, Kafka y Joyce. La aversión al sensualismo del arte anterior, el deseo de destruir sus ilusiones van tan lejos, que el artista ahora se niega a usar incluso los medios de expresión de aquél, y prefiere, como Rimbaud, crearse un lenguaje artificial propio. Schönberg inventa su sistema dodecafónico, y se ha dicho con razón de Picasso que pinta cada uno de sus cuadros como si estuviera

intentando descubrir el arte de la pintura enteramente de nuevo.

La lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, comienzan en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de época de guerra, protesta contra la civilización que había llevado al conflicto bélico, y, por consiguiente, una forma de derrotismo [8]. La finalidad de todo el movimiento consiste en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y los clichés lingüísticos cómodos, pero sin valor, por estar ya gastados, los cuales falsifican el objeto que ha de ser descrito y destruyen la espontaneidad de la expresión. El dadaísmo, como el surrealismo, que está de completo acuerdo con él en este punto, es una lucha por lograr una expresión directa, es decir, es un movimiento esencialmente romántico. La lucha se dirige contra aquella falsificación de la experiencia mediante formas de las que, como sabemos, tuvo ya conciencia Goethe, y que fue el impulso decisivo de la revolución romántica. A partir del Romanticismo toda la evolución de la lite-aquella falsificación de la experiencia mediante formas de lenguaje tradicionales y convencionales, de manera que la historia literaria del último siglo es, en cierta medida, la historia de la renovación del lenguaje mismo. Pero mientras el siglo XIX busca siempre meramente un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, entre las formas tradicionales y la espontaneidad del individualismo, el dadaísmo pide la completa destrucción de los medios de expresión corrientes y gastados. Exige una expresión enteramente espontánea, y por ello basa su teoría del arte en una contradicción. Porque ¿cómo ha de ser uno mismo entendido —lo cual, de todos modos, intenta hacer el surrealismo—, si, al mismo tiempo, niega y destruye todos los medios de comunicación?

El crítico francés Jean Paulhan distingue entre dos diferentes categorías de escritores, según su relación con

[8] ANDRE BRETON: *Whct is Surrealism?*, 1936, pp. 45 ss.

el lenguaje[9]. Llama a los destructores de la lengua —es decir, los románticos, simbolistas y surrealistas, que quieren destruir el lugar común, las formas convencionales y los clichés ya listos, y borrarlos del lenguaje por completo, refugiándose de los peligros de la lengua en la inspiración pura, virginal y originaria— "terroristas". Estos luchan contra toda consolidación y coagulación de la vida viviente, fluyente e íntima de la mente, contra toda exteriorización e institucionalización, en otras palabras, contra toda "cultura". Paulhan los vincula a Bergson y constata la influencia del intuicionalismo y la teoría del *élan vital* en su intento de mantener el carácter directo y la originariedad de la experiencia espiritual. El otro campo, es decir, los escritores que conocen perfectamente bien que los lugares comunes y clichés son el precio del mutuo entenderse y que la literatura es comunicación, es decir, lengua, tradición, forma "desgastada" y por lo mismo sin problemas, e inmediatamente inteligible, son por él llamados "retóricos", artistas oratorios. Considera la actitud de éstos como la única posible, dado que el establecimiento consecuente del "terror" en la literatura significaría el silencio absoluto, esto es, el suicidio intelectual, del cual los surrealistas sólo pueden salvarse mediante un continuo autoengañarse. Porque en realidad no hay convención más rígida y de mentalidad más estrecha que la doctrina del surrealismo, ni arte más insípido y monótono que el de los surrealistas declarados. El "método automático de escribir" es mucho menos elástico que el estilo vigilado por la razón y la estética; y la mente inconsciente —o al menos lo que de ella es sacado a la luz— es mucho más pobre y simple que la consciente. La importancia histórica del dadaísmo y el surrealismo no consiste, sin embargo, en las obras de sus representantes oficiales, sino en el hecho de que éstos llamaron la atención sobre el callejón sin salida en que se encontró metida la literatura al finalizar el movimiento simbolista, sobre la esterilidad de una con-

9 JEAN PAULHAN: *Les fleurs de Tarbes*, 1941.

vención literaria que ya no tenía ningún vínculo con la vida real[10]. Mallarmé y los simbolistas pensaban que cada idea que se les ocurría era la expresión de su naturaleza más íntima; era una creencia mística en la "magia de la palabra" la que les hacía poetas. Ahora los dadaístas y los surrealistas dudan de si algo objetivo, externo, formal, racionalmente organizado, es capaz de expresar de algún modo al hombre, pero dudan también del valor de tal expresión en absoluto. Es realmente "inadmisible" —piensan— que un hombre haya de dejar huella detrás de sí[11]. El dadaísmo, por consiguiente, sustituye el nihilismo de la cultura estética por un nuevo nihilismo, que no sólo pone en duda el valor del arte, sino el de la situación entera del hombre. Porque, como se dice en uno de sus manifiestos, "medida por el patrón de la eternidad, toda acción humana es fútil"[12].

Pero la tradición de Mallarmé en modo alguno se termina. Los "retóricos" André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot y el Rilke de los últimos tiempos continúan el camino del simbolismo a pesar de su afinidad con el surrealismo. Son los representantes de un arte difícil y exquisito, creen en la "magia de la palabra", su poesía se basa sobre el espíritu de la lengua, de la literatura y la tradición. El *Ulises* de Joyce y *The Waste Land* de T. S. Eliot aparecen simultáneamente, en 1922, y dan las dos notas clave de la nueva literatura; una de estas obras se mueve en la dirección expresionista y surrealista, y la otra en la simbolista y formalista. La actitud intelectualista es común a las dos, pero el arte de Eliot arranca de la "experiencia de la cultura", y el de Joyce, de la "experiencia de la pura y primaria existencia", según ha definido Friedrich Gundolf, que introduce estos conceptos en el prólogo a su libro sobre Goethe, expresando con

10 JACQUES RIVIÈRE: *Reconnaissance à Dada*, en "Nouvelle Revue Française", 1920, XV, pp. 231 ss. MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au surréalisme*, 1933, p. 390.
11 ANDRÉ BRETON: *Les pas perdus*, 1924.
12 TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada*, 1920.

esto un típico patrón de pensamientos de la época [13]. En un caso la cultura histórica, la tradición intelectual y el legado de las ideas y de las formas es la fuente de inspiración; en el otro lo son los hechos directos de la vida y los problemas de la existencia humana. En T. S. Eliot y Paul Valéry el fundamento primario es siempre una idea, un pensamiento, un problema; en Joyce y Kafka, una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica.

La distinción conceptual de Gundolf es como la comprobación de una dicotomía que va recorriendo todo el campo del arte moderno. Cubismo y constructivismo, por una parte, y expresionismo y surrealismo, por la otra, encarnan tendencias estrictamente formales o respectivamente destructoras de la forma, las cuales aparecen ahora por primera vez juntas en tan violenta contradicción. La situación es tanto más curiosa cuanto que los dos opuestos estilos despliegan las más notables combinaciones y formas híbridas, de manera que muchas veces se tiene más bien la impresión de una conciencia escindida que de dos direcciones en lucha. Picasso, que pasa muy bruscamente de una de las dos tendencias estilísticas a la otra, es, al mismo tiempo, el artista más representativo de la época presente. Pero llamarle eléctrico y "maestro en el *pastiche*" [14], sostener que no pretende más que demostrar en qué medida domina las reglas de arte contra las que está en rebeldía [15], compararle con Stravinsky y recordar cómo, éste también, cambia de modelo y "utiliza" a Bach, después a Pergolesi y luego a Tchaikovski, para los fines de la música moderna [16], no es decir la verdad completa.

El eclecticismo de Picasso significa la destrucción deliberada de la unidad de la personalidad; sus imitaciones

[13] FRIEDRICH GUNDOLF: *Goethe*, 1916.
[14] MICHAEL AYRTON: *A Master of Pastiche. New Writing and Daylight*, 1946, pp. 108 ss.
[15] RENÉ HUYGHE-GERMAIN BAZIN: *Histoire de l'art contemporain*, 1935, p. 223.
[16] CONSTANT LAMBERT: *Music ho!*, 1934.

son protestas contra el culto de la originalidad; su deformación de la realidad, que siempre se está revistiendo de nuevas formas para demostrar más convincentemente la arbitrariedad de éstas, está orientada, sobre todo, a confirmar la tesis de que "naturaleza y arte son dos fenómenos enteramente desemejantes". Picasso se convierte en un prestidigitador, un bromista, un parodista, a partir de la oposición a los románticos, con la "voz interior" de él mismo, su "tómalo o déjalo", su autoestimación y su culto del propio yo. Y reniega no sólo del Romanticismo, sino, incluso, del Renacimiento, que con su concepto del genio y su idea de la unidad de obra y de estilo, anticipa en cierta medida el Romanticismo. Picasso representa una ruptura completa con el individualismo y el subjetivismo, una absoluta negación del arte como expresión de una personalidad inconfundible. Sus obras son notas y comentarios sobre la realidad; no pretenden ser consideradas como pintura de un mundo y una totalidad, como síntesis y epítome de la existencia. Picasso compromete los medios artísticos de expresión con su uso indistinto de los diferentes estilos artísticos tan completa y voluntariamente como hacen los surrealistas con su renuncia a las formas tradicionales.

El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada, que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte. El surrealismo, que, como observa André Breton, giraba al principio enteramente en torno al tema del lenguaje, esto es, de la expresión poética, y pretendía ser entendido sin los medios de expresión, como diríamos con Paulhan, se convirtió en un arte que hacía de la paradoja de toda forma y el absurdo de toda humana existencia la base de su visión. El dadaísmo todavía pedía, desengañado de lo inadecuado de las formas culturales, la destrucción del arte y el retorno al caos, es decir, el rousseaunianismo romántico en el sentido más extremado del término. El surrealismo, que

completa el método del dadaísmo con el "modo automático de escribir"[17], expresa ya con esto su creencia de que una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos, de lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma. Los surrealistas esperan la salvación del arte, del cual reniegan tanto como los dadaístas, y al que aceptan a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y adoptan el método psicoanalítico de la libre asociación, es decir, del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética[18], porque imaginan que con ello han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de inspiración. Por tanto, después de todo, se refugian en la racionalización de lo irracional y en la metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única diferencia que su método es incomparablemente más pedante, dogmático y rígido que el modo de creación artística en el que lo irracional y lo intuitivo son vigilados por el juicio estético, el gusto y la crítica, y que hace de la reflexión y no de la indiscriminación su principio conductor. Cuánto más fecundo que la receta surrealista era el procedimiento de Proust, que también se ponía en una situación sonámbula y se abandonaba a la corriente de memorias y asociaciones con la pasividad de un médium de hipnotismo[19], pero se mantenía, al mismo tiempo, como un pensador disciplinado y un creador artístico consciente en sumo grado[20]. Freud mismo parece haber descubierto la trampa cometida por el surrealismo. Se dice que a Salvador Dalí, que le visitó en Londres poco antes de su muerte, le dijo: "Lo que me interesa en su arte no es lo inconsciente, sino lo consciente"[21].

17 EDMUND WILSON: *Axel's Castle*, 1931, p. 256.
18 ANDRÉ BRETON: *(Premier) Manifeste du surréalisme*, 1924.
19 LOUIS REYNAUD: *La crise de notre littérature*, 1929, pp. 196 s.
20 Cf. CHARLES DU BOS: *Approximations*, 1922. BENJAMIN CRÉMIEUX: *XX^e siècle*, 1924. JAIQUES RIVIÈRE: *Marcel Proust*, 1924.
21 J. TH. SOBY: *Salvador Dalí*, 1946, p. 24.

Acaso no quiso decir sino: "Yo no estoy interesado en su paranoia simulada, sino en el método de su simulación".

La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una "segunda realidad", que, aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente de ella que sólo podemos hacer aserciones negativas sobre ella y referirnos a los vanos y huecos en nuestra experiencia como prueba de que existe. En ninguna parte se expresa este dualismo de modo más agudo que en las obras de Kafka y Joyce, pues aunque ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina, son surrealistas en el sentido más amplio, como la mayoría de los artistas progresistas del siglo. Es también esta vivencia de la doble cara de la existencia, que reside en dos esferas diferentes, la que asegura a los surrealistas de la peculiaridad de los sueños y los induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos su propio ideal estilístico. El sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable. El naturalismo meticuloso en los pormenores y la arbitraria combinación de sus relaciones, que el surrealismo copia del sueño, no sólo expresa el sentimiento de que vivimos en dos niveles diferentes, en dos esferas diversas, sino también de que estas dos regiones del ser se funden mutuamente tan por completo que la una no puede ni subordinarse[22] ni oponerse a la otra como su antítesis[23].

El dualismo del ser no es por cierto una concepción nueva, y la idea de la *coincidentia oppositorum* nos es completamente familiar desde la filosofía de Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, pero el doble significado y la

22 ANDRÉ BRETON: *Le surréalisme et la peinture*, 1928; *What is surrealism?*, p. 67.
23 ANDRÉ BRETON: *Second manifeste du surréalisme*, 1930. MAURICE NADEAU: *Histoire du surréalisme*, 1945, 2.ª ed., p. 176.

duplicidad de la existencia, la trampa y la seducción para la inteligencia humana que están ocultas en cada uno de los fenómenos de la realidad, nunca han sido experimentados tan intensamente como ahora. Sólo el Manierismo había visto el contraste entre lo concreto y lo abstracto, lo sensual y lo espiritual, el sueño y la vigilia, con la misma luz deslumbradora. El interés que el arte moderno pone, no tanto en la coincidencia de los contrarios, sino en el carácter fantástico de esta coincidencia, también recuerda el Manierismo. El agudo contraste en la obra de Dalí entre la fiel reproducción fotográfica de los pormenores y el terrible desorden de su agrupamiento corresponde, en un nivel muy modesto, a la afición a la paradoja en el drama isabelino y la lírica de los "poetas metafísicos" del siglo XVII. Pero la diferencia de nivel entre el estilo de Kafka y Joyce, en los cuales una prosa sobria y a menudo trivial se combina con la más frágil transparencia de las ideas, y el de los poetas manieristas del siglo XVI y XVII ya no es tan grande. En ambos casos el objeto real de la representación es el absurdo de la vida, que parece tanto más sorprendente y chocante cuanto más realistas son los elementos del fantástico conjunto. La máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, el cadáver del asno encima del piano y el cuerpo de mujer desnudo que se abre como el cajón de una cómoda, en resumen, todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles, son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia, por cierto que de muy paradójico modo, en el mundo atomizado en que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad [24]. Parece posible poner cada cosa en relación con las demás; todo parece incluir dentro de sí la ley del conjunto. El desprecio por el hombre, la llamada "deshumanización del arte", está relacionada, sobre todo, con este sentimieno. En un mundo en el que todo es significativo o de igual significación,

[24] JULIEN BENDA: *La France byzantine*, 1945, p. 48.

el hombre pierde su preeminencia y la psicología su autoridad.

La crisis de la novela psicológica es quizá el fenómeno más llamativo en la nueva literatura. Las obras de Kafka y Joyce ya no son novelas psicológicas en el sentido en que lo eran las grandes novelas del siglo XIX. En Kafka la psicología está sustituida por una especie de mitología, y en Joyce, aunque los análisis psicológicos son perfectamente cuidadosos, lo mismo que los pormenores en la pintura surrealista son absolutamente fieles al natural, no solamente no hay héroes en el sentido de un centro psicológico, sino que no hay esfera psicológica en la totalidad del ser. La depsicologización de la novela comienza ya con Proust [25], quien, por ser el mayor maestro en el análisis de sentimientos y pensamientos, marca la cumbre de la novela psicológica, pero también representa el incipiente desplazamiento del alma como realidad especial. Porque, una vez que la totalidad de la existencia se ha convertido meramente en el contenido de la conciencia, y las cosas adquieren su significación pura y simplemente a través del médium espiritual por el que son experimentadas, ya no puede entrar en cuestión la psicología según la entendieron Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoi o Dostoievski.

En la novela del siglo XIX el alma y el carácter del hombre son vistos como el polo opuesto al mundo de la realidad física, y la psicología es considerada como el conflicto entre sujeto y objeto, el yo y el no yo, la interioridad y el mundo exterior. Esta psicología deja de predominar en Proust. El no se ocupa tanto de la caracterización de la personalidad individual, aunque es un ardoroso retratista y caricaturista, como el análisis del mecanismo espiritual en cuanto fenómeno ontológico. Su obra es una *Summa* no sólo en el sentido usual de contener un cuadro total de la sociedad moderna, sino también porque describe todo el aparato espiritual del hom-

[25] Cf. E. R. CURTIUS: *Französischer Geist im neuen Europa*, 1925, pp. 75 s.

bre moderno con todas sus inclinaciones, instintos, talentos, automatismos, racionalismos e irracionalismos. Y el *Ulises*, de Joyce, es la continuación directa de la novela proustiana; nos hallamos en ella enfrentados con una enciclopedia de la civilización moderna según se refleja en el tejido de los motivos que forman el contenido de un día en la vida de una gran ciudad. El día es el protagonista de la novela. La eliminación del argumento es seguida por la eliminación del héroe. En lugar de una fluencia de acontecimientos, Joyce describe una fluencia de ideas y asociaciones; en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. El acento se pone siempre en la falta de interrupción del movimiento, en la "continuidad heterogénea", en la pintura caleidoscópica de un mundo desintegrado. El concepto bergsoniano del tiempo sufre una nueva interpretación, una intensificación y desviación. El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve.

En esta nueva concepción del tiempo convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el "método automático de escribir" y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven, que data de la misma época que la filosofía del tiempo de Bergson. La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo.

El teatro es en muchos aspectos el medio artístico más semejante al cine; particularmente en su combinación de formas temporales y espaciales representa la única verdadera analogía del cine. Pero lo que acaece en la escena es en parte espacial, en parte temporal; por regla general, espacial y temporal, pero nunca una mezcla de lo temporal y de lo espacial, como son los acontecimientos en el cine. La más fundamental diferencia entre el cine y las otras artes es que, en la imagen del mundo de éste, los límites de espacio y tiempo son fluctuantes; el espacio *tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida*, un carácter espacial. En las artes plásticas, como en la escena, el espacio sigue siendo estático, invariable, sin finalidad y sin dirección; nos movemos con perfecta libertad en él porque es homogéneo en todas sus partes y porque ninguna de ellas presupone la otra temporalmente. Las fases del movimiento no son escenas, no son pasos de un desarrollo gradual; su secuencia no está sujeta a ninguna imposición. El tiempo en la literatura —sobre todo en el drama— tiene por otra parte una dirección definida, una orientación en su desarrollo, un fin objetivo, independiente de la experiencia temporal del espectador; no es un mero depósito, sino una sucesión ordenada. Ahora bien, estas condiciones dramáticas de espacio y tiempo tienen su carácter y sus funciones completamente alteradas en el cine. El espacio pierde su calidad estática, su serena pasividad, y se convierte en dinámico; llega a realizarse como si estuviera delante de nuestros ojos. Es fluido, ilimitado, constituye un elemento con su propia historia, su propia conformación y su proceso de evolución. El espacio físico homogéneo adquiere en él las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto. En este medio cada una de

las escenas no es ya de la misma especie, cada una de las partes del espacio ya no sigue siendo de igual valor; contiene posiciones especialmente calificadas, algunas con cierta prioridad en el desarrollo y otras que significan la culminación de la experiencia espacial. El uso de primer plano, por ejemplo, no se debe sólo a un criterio espacial, sino que representa también una fase que hay que alcanzar o sobrepasar en el desarrollo temporal de la película. En una buena película los primeros planos no están distribuidos arbitraria ni caprichosamente. No se introducen independientemente del desarrollo interior de la escena, ni en cualquier tiempo ni en un lugar cualquiera, sino sólo donde su potencial energía puede y debe hacerse sentir. Porque un primer plano no es un cuadro recortado con su marco; es siempre simple porción de un cuadro, como, por ejemplo, las figuras *en repoussoir* en una pintura barroca, las cuales introducen una calidad dinámica en la pintura similar a la que crean los primeros planos en la estructura espacial de la película.

Pero como si el espacio y el tiempo en la película estuvieran relacionados por ser intercambiables sus funciones, las relaciones temporales adquieren un carácter casi espacial, lo mismo que el espacio se actualiza y adquiere unas características temporales; en otras palabras, un cierto elemento de libertad se introduce en la sucesión de sus momentos. En el medio temporal de una película nos movemos de una manera que es tan sólo peculiar al espacio, es decir, completamente libres de escoger nuestra dirección, procediendo de una fase temporal a otra, lo mismo que se pasa de una habitación a otra, desconectando cada una de las escenas en el desarrollo de los acontecimientos y agrupándolas, generalmente hablando, según los principios del orden espacial. En resumen, el tiempo pierde aquí por una parte su ininterrumpida continuidad, por otra su dirección irreversible. Puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospecciones; repetido: en recuerdos; y superado: en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos y simultáneos pueden ser mostrados

sucesivamente, y acontecimientos temporalmente distanciados, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo; el primero puede aparecer después; el posterior, antes de su tiempo.

Esta concepción cinemática del tiempo tiene un carácter completamente subjetivo y aparentemente irregular comparada con la concepción empírica y dramática del mismo medio. El tiempo de la realidad empírica es un orden uniformemente progresivo, ininterrumpidamente continuo, absolutamente irreversible, en el cual los acontecimientos se siguen los unos a los otros como si estuvieran "en una correa sin fin". Es verdad que el tiempo dramático no es ni mucho menos idéntico al tiempo empírico —el embarazo que causa un reloj colocado en la escena viene de esta discrepancia—, y la unidad de tiempo prescrita por la dramaturgia neoclásica puede incluso interpretarse como la eliminación fundamental del tiempo ordinario; sin embargo, la relación temporal en el drama tiene más puntos de contacto con el orden cronológico de la experiencia ordinaria que el orden del tiempo en una película. Así, en el drama, o al menos dentro de un mismo acto del drama, la continuidad temporal de la realidad empírica se mantiene íntegra. Allí también, como en la vida real, los acontecimientos se siguen unos a otros según la ley de progresión que no permite ni interrupciones y saltos ni repeticiones e inversiones, y se acomoda a un patrón de tiempo que es absolutamente constante, esto es, que no experimenta aceleración, retraso o paradas de ninguna especie dentro de cada una de las partes (actos o escenas). En la película, por el contrario, no sólo la velocidad de los acontecimientos sucesivos, sino también el patrón cronométrico mismo es a menudo diferente de secuencia a secuencia, según se emplee movimiento rápido o lento, corte rápido o largo, muchos o pocos primeros planos.

Al dramaturgo le está prohibido por la lógica de la disposición escénica repetir movimientos y fases de tiempo, recurso que muchas veces es la fuente de los más intensos efectos estéticos en el cine. Es verdad que una

parte de la historia es a menudo tratada de modo retrospectivo en el drama, y los antecedentes se van siguiendo hacia atrás en el tiempo, pero corrientemente se representan de modo indirecto, bien en forma de narración coherente, bien limitados a alusiones aisladas. La técnica del drama no permite al autor retroceder a escenas pasadas en el curso de una trama que se desarrolla de modo progresivo e insertarlas *directamente* en el presente dramático; es decir, sólo recientemente ha comenzado a serle consentido, quizá bajo la influencia inmediata del cine, o bajo la de la nueva concepción del tiempo, familiar también a partir de la nueva novela. La capacidad técnica de interrumpir cualquier secuencia sin más proporciona de antemano al cine la posibilidad de tratar discontinuamente el tiempo, y le suministra los medios de realzar la tensión de una escena, ya interpolando incidentes heterogéneos, ya asignando cada una de las fases de la escena a diferentes partes de la obra. De esta manera el cine produce muchas veces el efecto de alguien tocando un teclado y que puede *ad libitum* desplazar las teclas hacia arriba y hacia abajo, hacia la derecha y hacia la izquierda. En una película vemos muchas veces al héroe en los comienzos de su carrera, de joven; después, retrocediendo en el pasado, de niño; después le vemos en otra parte de la trama como hombre maduro y, habiendo seguido su vida durante un tiempo, podemos finalmente verle aún viviendo después de su muerte en la memoria de alguno de sus parientes o amigos. Como consecuencia de la discontinuidad del tiempo, el desarrollo retrospectivo de la trama se combina con el desarrollo progresivo en completa libertad, sin ninguna clase de vínculo cronológico, y a través de los repetidos giros y vueltas en la continuidad del tiempo, la movilidad, que es la verdadera esencia de la experiencia cinematográfica, es llevada hasta sus límites extremos. La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone

al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea cercanía y lejanía de las cosas —su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio— lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo.

Ya en un estadio relativamente temprano en la historia del cine se descubrió que la representación de la simultaneidad de dos series de acontecimientos es parte del repertorio original de formas cinemáticas. Primero esta simultaneidad era simplemente registrada y traída al conocimiento del público mediante relojes que marcaban la misma hora o por semejantes indicaciones directas; la técnica artística del tratamiento intermitente de una doble trama y el montaje alternativo de cada una de las fases de tal trama sólo se fue desenvolviendo poco a poco. Pero más tarde vamos encontrando ejemplos de esta técnica a cada paso. Y ora nos encontremos entre dos partidos rivales, ora dos competidores o dos dobles, la estructura del cine está dominada en todos los casos por el cruce e intersección de dos líneas diferentes, por el carácter bilateral del desarrollo y la simultaneidad de las acciones que se oponen. El famoso final de las primeras películas, ya clásicas, de Griffith, en el que la solución de una trama emocionante se hace depender de si un tren o un coche, el intrigante o el "mensajero real a caballo", el asesino o el salvador, llega el primero a su destino, usando la revolucionaria técnica de las imágenes que cambian continuamente, que brillan y se apagan como relámpagos, se ha convertido en modelo del desenlace seguido desde entonces por la mayoría de las películas en situaciones semejantes.

La experiencia actual del tiempo consiste sobre todo en la conciencia del momento en que nos encontramos: en una conciencia del presente. Todo lo que es actual, contemporáneo, ligado al momento presente, es de significación y valor especial para el hombre de hoy, y, una

vez que se está lleno de esta idea, el mero hecho de la simultaneidad adquiere nueva significación ante sus ojos. El mundo intelectual del hombre de hoy está imbuido de la atmósfera del presente inmediato, lo mismo que el de la Edad Media estaba caracterizado por una atmósfera del otro mundo y el de la Ilustración por una disposición de mirar expectantemente hacia el futuro. El hombre de hoy tiene la experiencia de la grandeza de sus ciudades, de los milagros de su técnica, de la riqueza de sus ideas, de las ocultas profundidades de su psicología, en la contigüidad, las interconexiones y la fusión de cosas y procesos. La fascinación de la "simultaneidad", el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta como el arte moderno describe la vida. Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos. La discontinuidad de la trama y del movimiento escénico, el carácter inesperado de los pensamientos y los estados de ánimo, la relatividad e inconsistencia de los patrones temporales, son lo que nos hace recordar en las obras de Proust y Joyce, Dos Passos y Virginia Woolf, los cortes, *flous* e interpolaciones del cine, y es sencillamente magia cinematográfica cuando Proust presenta dos incidentes, que pueden estar a treinta años de distancia, estrechamente unidos, como si sólo hubiera entre uno y otro dos horas.

En Proust el pasado y el presente, los sueños y los pensamientos, se dan la mano a través de los intervalos de espacio y tiempo; la sensibilidad, siempre sobre la pista de nuevos caminos, vaga por el espacio y el tiempo,

y los límites de espacio y tiempo se desvanecen en esta corriente infinita y sin límites de las relaciones mutuas: todo esto corresponde exactamente a aquella mezcla de espacio y tiempo en que el cine se mueve. Proust nunca menciona fechas ni edades; nunca sabemos exactamente qué edad tiene el héroe de su novela, e incluso la relación cronológica de los acontecimientos queda muchas veces más bien vaga. Las vivencias y acontecimientos no están unidos por razón de su proximidad en el tiempo y el intento de delimitarlos y disponerlos cronológicamente sería desde su punto de vista tanto más absurdo cuanto que, en su opinión, todo hombre tiene sus vivencias típicas que se repiten periódicamente. El muchacho, el joven y el hombre siempre experimentan fundamentalmente las mismas cosas; el significado de un incidente muchas veces no aparece en el horizonte hasta años después de haberlo experimentado y sufrido; pero apenas puede distinguir nunca el cúmulo de años que han pasado desde la vivencia a la hora presente en que está viviendo. ¿No es uno en cada momento de su vida el mismo niño o el mismo inválido o el mismo extranjero solitario con los mismos nervios despiertos, sensitivos y no aplacados? ¿No es uno en cada situación de la vida la persona capaz de vivir esto y aquello, que posee en los rasgos que se repiten de su vivencia la única protección contra el paso del tiempo? ¿No ocurren todas nuestras vivencias como si existieran al mismo tiempo? Y esta simultaneidad, ¿no es realmente la negación del tiempo? Y esta negación, ¿no es una lucha por recobrar aquella interioridad de que el tiempo y el espacio físicos nos privan?

Joyce lucha por la misma interioridad, por el mismo carácter directo de la vivencia, cuando, como Proust, rompe y confunde el tiempo bien articulado y cronológicamente organizado. En su obra también es la intercambiabilidad del contenido de la conciencia lo que triunfa sobre la disposición cronológica de las vivencias; también para él el tiempo es un camino sin dirección, sobre el cual el hombre se mueve para un lado y para otro. Pero Joyce lleva la espacialización del tiempo incluso más

allá que Proust, y muestra los acontecimientos interiores no sólo en secciones longitudinales, sino también transversales. Las imágenes, ideas, oleadas del cerebro y memorias se mantienen unas junto a otras de un modo absolutamente súbito y abrupto; apenas se concede ninguna atención a sus orígenes, y todo interés se pone en su contigüidad y su simultaneidad. La espacialización del tiempo va tan lejos en Joyce, que uno puede comenzar la lectura de *Ulises* por donde le parezca, con sólo un conocimiento somero del contexto, y no necesariamente después de una primera lectura, como se ha dicho, y casi en cualquier secuencia que uno escoja. El medio en el que el lector se encuentra es en realidad plenamente espacial, porque la novela describe no sólo el cuadro de una gran ciudad, sino que adopta también en cierta medida su estructura, la red de sus calles y plazas, en la que la gente va andando, entrando y saliendo, y parándose cuando y donde les place. Es sumamente característico de la calidad cinematográfica de esta técnica el hecho de que Joyce escribiera su novela no en la sucesión final de los capítulos, sino —como es costumbre en la producción de películas— independientemente del orden de la trama, y trabajara en varios capítulos al mismo tiempo.

Encontramos la concepción bergsoniana del tiempo, tal como se usa en el cine y en la novela moderna —aunque no siempre de modo tan inconfundible como aquí—, en todos los géneros y direcciones del arte contemporáneo. La "simultaneidad de los estados del alma" es, sobre todo, la experiencia básica que enlaza las varias tendencias de la pintura moderna, el futurismo de los italianos con el expresionismo de Chagall, y el cubismo de Picasso con el surrealismo de Giorgio de Chirico o Salvador Dalí. Bergson descubrió el contrapunto de los procesos espirituales y la estructura musical de sus mutuas relaciones. Lo mismo que cuando escuchamos atentamente una obra musical tenemos en nuestros oídos la mutua conexión de cada nota con todas las que han sonado ya, de igual manera siempre poseemos en nuestras más pro-

fundas y vitales vivencias todo lo que hemos vivido y hecho nuestro en la vida. Si nos comprendemos a nosotros mismos, leemos nuestras propias almas como una partitura musical, resolvemos el caos de los sonidos entremezclados y los transformamos en un conjunto de diferentes voces. Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos, y rescatando provincias, cada vez más extensas, del espíritu, de su garra. Si hay algún progreso en la historia del arte, consiste en el constante crecimiento de estas provincias rescatadas del caos. Con su análisis del tiempo, el cine está en la línea directa de esta evolución; ha hecho posible representar visualmente experiencias que han sido previamente expresadas sólo en formas musicales. No ha aparecido todavía, sin embargo, el artista capaz de llenar esta nueva posibilidad, esta forma todavía vacía, con vida real.

La crisis del cine, que parece se está convirtiendo en una enfermedad crónica, se debe sobre todo al hecho de que el cine no encuentra sus escritores o, dicho con mayor precisión, que los escritores no han encontrado su camino hacia el cine. Acostumbrados a hacer su voluntad, dentro de su cuatro paredes, ahora se les exige que tengan en cuenta a los productores, directores, guionistas, operadores, arquitectos y técnicos de todas clases, aunque no reconozcan la autoridad de este espíritu de cooperación, e incluso ni la misma idea de cooperación artística en absoluto. Sus sentimientos se rebelan contra la idea de que la producción de obras de arte sea sometida a una entidad colectiva, a una empresa, y sienten como un desprecio al arte el que un dictado extraño, o, a lo sumo, una mayoría, tengan la última palabra en decisiones sobre motivos de los cuales muchas veces ellos son incapaces de darse cuenta a sí mismos. Desde el punto de vista del siglo XIX, la situación a la cual se pide al escritor que se rinda es completamente extraordinaria y antinatural. Las tareas atomizadas y artísticamente no vigiladas del presente se encuentran por primera vez con un principio opuesto a su anarquía. Porque el mero hecho

de una empresa artística basada en la cooperación es prueba de una tendencia integradora de la cual —si se hace caso omiso del teatro, donde en todo caso se trata más de la reproducción que de la producción de obras de arte— no ha habido ejemplo perfecto desde la Edad Media, y, en particular, desde las logias.

Cuán lejos está todavía la producción cinematográfica, sin embargo, del principio generalmente aceptado de un grupo artístico cooperativo, se muestra no sólo en la inhabilidad de la mayoría de los escritores para establecer una relación con el cine, sino también en un fenómeno como Chaplin, que cree que debe hacer por sí mismo la mayor cantidad posible de cosas en sus películas: protagonizar el primer papel, la dirección, el guión, la música. Pero incluso si esto es sólo el comienzo de un nuevo método de producción artística organizada, es decir, el cañamazo, por el momento aún vacío, de una nuevo integración, sin embargo, también aquí, como en toda la vida económica, social y política de la época presente, lo que se busca es una amplia planificación, sin la cual tanto nuestro mundo cultural como el material amenazan deshacerse en pedazos. Nos encontramos aquí con la misma tensión que hallamos en toda nuestra vida social: democracia y dictadura, especialización e integración, racionalismo e irracionalismo, en choque mutuo. Pero si incluso en el campo de la economía y de la política la planificación no puede siempre resolverse imponiendo reglas de conducta, aún menos es posible en el arte, donde toda violación de la espontaneidad, toda forzada nivelación del gusto, toda regulación institucional de la iniciativa personal van envueltas en grandes peligros, aunque no tan mortales como se suele imaginar.

Pero ¿cómo en una época de la más extremada especialización y del más refinado individualismo han de realizarse la armonía y la integración de los esfuerzos individuales? ¿Cómo, por hablar en un nivel práctico, hay que poner fin a una situación en la que las invenciones literarias más aquejadas de pobreza sostienen muchas veces las películas de más éxito técnico? No es un problema

de directores competentes contra escritores incompetentes, sino de dos fenómenos que pertenecen a diferentes períodos de tiempo: el escritor solitario y aislado que depende de sus propios recursos, y los problemas del cine, que sólo pueden ser resueltos colectivamente. La unidad cinematográfica cooperativa anticipa una técnica social a la cual no estamos todavía adecuados, lo mismo que la cámara recién inventada anticipó una técnica artística de la cual nadie en el mundo conocía realmente la importancia y la fuerza. La reunión de las funciones divididas, en primer lugar la unión personal del director y del autor, que se ha sugerido como un medio de superar la crisis, sería más bien una evasión del problema que su solución, porque impediría, pero no aboliría la especialización que ha de superarse, y no produciría, sino que sólo evitaría la necesidad de planificación que es requerida. Incidentalmente, el principio monístico-individual en la distribución de las varias funciones, en lugar de una división del trabajo colectivamente organizada, corresponde, no sólo exteriormente y desde el punto de vista técnico, a un método de trabajo de aficionado, sino que también implica una falta de tensión interior que recuerda la simplicidad del cine de aficionados. ¿O es que todo el esfuerzo de lograr una producción de arte basada en la planificación ha sido sólo una alteración temporal, un mero episodio, que ahora es barrido otra vez por la corriente poderosa del individualismo? ¿Puede el cine quizá no ser el comienzo de una nueva era artística, sino únicamente la continuación de la vieja cultura individualista, aún llena de vitalidad, a la cual debemos el conjunto del arte posterior a la Edad Media? Sólo si fuera así sería posible resolver la crisis del cine por la unión personal de ciertas funciones, esto es, abandonando en parte el principio del trabajo colectivo.

La crisis del cine está, sin embargo, relacionada con una crisis en el público mismo. Los millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo, desde Hollywood a Shanghai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la huma-

nidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un "público", porque sólo cabe describir como tal un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han sufrido ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrada una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la película, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido.

Las unidades homogéneas y constantes de público que, como mediadores entre los productores de arte y los estratos sociales sin verdadero interés por el arte, han desempeñado siempre una función fundamentalmente conservadora, se disuelven con la progresiva democratización del disfrute del arte. Los auditorios burgueses abonados a los teatros estatales y municipales del siglo pasado formaban un cuerpo más o menos uniforme, orgánicamente desarrollado, pero, con el fin del teatro de repertorio, incluso los últimos restos de este público fueron aventados, y desde entonces un público integrado ha llegado a existir sólo en circunstancias particulares, aunque en algunos casos el volumen de tales públicos ha sido mayor que nunca antes. Era en su conjunto idéntico con el público que va por casualidad al cine y que ha de ser atrapado con atractivos nuevos y originales cada vez, y

siempre lo mismo. El teatro de repertorio, la representación en serie del teatro y el cine marcan las etapas sucesivas en la democratización del arte y la gradual pérdida del carácter de fiesta que era antes en mayor o menor medida el signo de toda forma de teatro. El cine da el paso final en este camino de profanación, porque incluso asistir al teatro moderno de las metrópolis donde se exhibe alguna pieza popular o de otra clase, exige una cierta preparación interna y externa —en muchos casos los asientos han de ser reservados con antelación, uno tiene que venir a una hora fija y ha de disponerse para estar con toda la tarde ocupada—, mientras que uno asiste al cine de paso, con el vestido de todos los días y en cualquier momento de la sesión continua. El punto de vista cotidiano de la película está en perfecto acuerdo con la improvisación y la falta de pretensiones que tiene ir al cine.

El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las Cortes de los príncipes al teatro burgués y el municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el coste de inversiones cada vez más cuantiosas. El montaje de una opereta podía sostenerse con un teatro de tamaño mediano; el de una revista o un gran *ballet* tiene que pasar de una gran ciudad a otra; para amortizar el capital invertido, los asistentes al cine del mundo entero tienen que contribuir a la financiación de una gran película. Pero es este hecho el que determina la influencia de las masas sobre la producción de arte. Por su mera presencia

en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la historia del arte.

Siempre ha existido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte, lo cual no quiere en modo alguno decir que las amplias masas del pueblo hayan alguna vez tomado por principio posición contra el arte cualitativamente bueno en favor del arte inferior. Naturalmente, la apreciación de un arte más complicado se les presenta con mayores dificultades que el arte más sencillo y menos desarrollado, pero la falta de comprensión adecuada no les impide necesariamente aceptar este arte, aunque no sea exactamente a causa de su calidad estética. El éxito entre ellas está completamente divorciado de criterios cualitativos. Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo. Las probabilidades de éxito de una buena película son desde este punto de vista mejores desde el principio que las de una buena pintura o poema. Porque, aparte del cine, el arte progresista es un libro casi cerrado hoy para los no iniciados; es intrínsecamente impopular porque sus medios de comunicación se han transformado en el curso de un largo y autónomo desarrollo en una especie de cifra secreta, mientras que aprender el lenguaje del cine que se iba desarrollando era un juego de niños hasta para el más primitivo público de cine.

De esta feliz circunstancia podría uno sentirse inclinado a sacar conclusiones optimistas sobre el futuro del cine, si uno no supiera que aquella especie de concordia intelectual no es más que el estado de infancia paradisía-

ca, y se repite probablemente tan a menudo como surgen artes nuevas. Quizá todos los medios cinematográficos de expresión no sean ya inteligibles en la próxima generación, y ciertamente más pronto o más tarde surgirá el abismo que incluso en este campo separe al lego del entendido. Sólo un arte joven puede ser popular, porque, tan pronto como se hace viejo, es necesario, para comprenderlo, estar familiarizado con los estados anteriores de su evolución. Entender un arte significa ver la vinculación necesaria entre sus elementos formales y materiales. Mientras un arte es joven hay una relación natural y sin problemas entre su contenido y sus medios de expresión, es decir, hay un camino directo que va desde su tema a sus formas. En el curso del tiempo estas formas se hacen independientes del material temático, se vuelven autónomas, más pobres en significación y más difíciles de interpretar, hasta que resultan accesibles sólo a un estrato muy pequeño del público. En el cine este proceso apenas ha comenzado, y muchos de los que van al cine aún pertenecen a la generación de los que vieron su nacimiento y atestiguaron la plena significación de sus formas. Pero el proceso de extrañamiento se percibe ya en el abandono por los directores del día de la mayoría de los llamados medios de expresión "cinematográficos". Los efectos antaño tan favoritos producidos por diferentes ángulos de la cámara y por maniobras que cambian las distancias y las velocidades, por los trucos de montaje y copia, los primeros planos y las panorámicas, los cortes y los *flash-backs* parecen afectados e innaturales hoy porque los directores y los operadores concentran su atención, bajo la presión de una generación ya con menor mentalidad cinematográfica, en la narración clara, suave y emocionante de la historia y creen que pueden aprender más de los maestros de la *pièce bien faite* que de los maestros del cine mudo.

Es inconcebible que en el presente estadio de desarrollo cultural un arte pueda comenzar desde el principio, aun cuando, como el cine, tenga a su disposición medios completamente nuevos. Incluso la trama más sencilla tiene

una historia y lleva dentro ciertas fórmulas épicas y dramáticas de los períodos anteriores de literatura. El cine, cuyo público está en el nivel medio del pequeño burgués, toma en préstamo estas fórmulas a la novela ligera de la clase alta y entretiene al público de hoy con los efectos dramáticos de ayer. La producción cinematográfica debe sus mayores éxitos a la comprobación de que la mente del pequeño burgués es el punto de encuentro psicológico de las masas. La categoría psicológica de este tipo humano tiene, sin embargo, una dimensión más amplia que la categoría sociológica de la auténtica burguesía; abarca fragmentos tanto de las clases superiores como inferiores, es decir, los muy considerables elementos que, cuando no están comprometidos en una lucha directa por su existencia, unen sus fuerzas sin reserva alguna a la burguesía, sobre todo en materia de diversiones. El público de masas del cine es el producto de este proceso igualador, y si el cine ha de ser provechoso, ha de basarse en aquella clase de la que procede la nivelación intelectual.

La clase media, especialmente desde que la "nueva burguesía", con su ejército de "empleados", funcionarios civiles menores y empleados privados, viajantes de comercio y dependientes de tienda, ha llegado a existir, se ha acomodado "entre las clases" y siempre ha sido utilizada para llenar los vacíos entre ellas [26]. Siempre se ha sentido amenazada desde arriba y desde abajo, pero ha preferido abandonar sus verdaderos intereses antes que sus esperanzas y supuestas perspectivas. Ha pedido ser considerada como parte de la alta burguesía, aunque en realidad ha compartido el destino de la clase inferior. Pero sin una posición social delimitada y clara no es posible una conciencia consecuente y una visión coherente de la vida, y el productor cinematográfico ha tenido la habilidad de confiarse con toda seguridad a la desorientación de estos elementos desarraigados de la sociedad. La actitud pequeño-burguesa ante la vida se tipifica por un optimismo sin

[26] Cf. EMIL LEDERER-JAKOB MARSCHAK: *Der neue Mittelstand*, en *Grundriss der Sozialökonomik*, IX, 1, 1926, pp. 121 ss.

ideas y sin críticas. Cree que en último término no tienen importancia las diferencias sociales y, de acuerdo con esto, necesita ver películas en las que la gente pase, sencillamente, de un estrato social a otro. A esta clase media el cine le proporciona el cumplimiento del romanticismo social que la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como el cine con su ilusionismo. "Cada uno es el arquitecto de su propia fortuna", tal es su suprema creencia, y la ascensión es el motivo básico de las fantasías del deseo que la atraen al cine. Will Hays, el que fue antaño "zar del cine", estaba bien cierto de esto cuando incluyó en sus orientaciones para la industria norteamericana del cine la consigna de "mostrar la vida de las clases superiores".

El desarrollo de la fotografía con movimiento en el cine, como arte, dependió de dos hazañas: la invención del primer plano —atribuida al director norteamericano D. W. Griffith— y un nuevo método de interpolación, descubierto por los rusos, el llamado montaje. Los rusos, desde luego, no inventaron la frecuente interrupción de la continuidad de la escena; los americanos ya habían tenido a su disposición estos medios de producir atmósferas excitadas o aceleraciones dramáticas; pero el nuevo factor en el método ruso fue la restricción de los montajes a los primeros planos —prescindiendo de la inserción de planos generales informativos— y la reducción, llevada hasta los límites de lo infinitesimal, de los montajes separados. De esta manera los rusos lograron inventar un estilo expresionista de cine para la descripción de ciertos estados de ánimo agitados, ritmos nerviosos y velocidades desgarradoras, lo cual hizo posible efectos completamente nuevos, inalcanzables en cualquier otro arte. La calidad revolucionaria de esta técnica de montaje no consistía tanto, sin embargo, en la brevedad de los cortes, en la velocidad y ritmo del cambio de escena y en la extensión de los límites de lo cinematográficamente factible, cuanto en el hecho de que ya no eran los fenómenos de un mundo homogéneo de objetos, sino de elementos completamente heterogénos de la realidad, lo que se ponía cara a cara.

Así Eisenstein mostró la siguiente secuencia en *El acorazado Potemkin:* hombres trabajando desesperadamente, sala de máquinas del buque; manos ocupadas, ruedas que giran; rostros alterados por el trabajo, presión máxima del manómetro; una cara empapada de transpiración, una caldera hirviendo; un brazo, una rueda; una rueda, un brazo; máquina, hombre; máquina, hombre; máquina, hombre. Dos realidades extremadamente diferentes, una espiritual y otra material, se juntaron, y no sólo se juntaron, sino que se identificaron, pues de hecho la una procedía de la otra. Pero tal consciente y deliberado paso presuponía una filosofía que niegue la autonomía de cada una de las esferas de la vida, como hace el surrealismo, y como el materialismo histórico ha hecho desde el mismo comienzo.

Esto no es simplemente una cuestión de analogías, sino de ecuaciones. Y que la confrontación de las diferentes esferas no es meramente metafórica resulta, incluso, más obvio cuando el montaje ya no muestra dos fenómenos interrelacionados, sino uno solo, y, en lugar del que se espera por el contexto, aparece el sustituido. Así, en *El fin de San Petersburgo,* Pudovkin muestra un candelero de cristal tembloroso en vez del poder destrozado de la burguesía; una escalera muy pendiente e infinita sobre la cual va subiendo una pequeña figura humana laboriosamente, en vez de la jerarquía oficial, sus miles de escalones intermedios, y su cima inalcanzable. En *Octubre,* de Eisenstein, el crepúsculo de los zares está representado por negras estatuas ecuestres sobre pedestales inclinados, estatuas trémulas de Budas usadas como tentetiesos e ídolos de negros destrozados. En *La huelga* las ejecuciones están sustituidas por escenas en una carnicería. En todas partes se encuentran cosas sustituyendo a ideas; cosas que revelan el carácter ideológico que aquéllas poseen. Una situación histórico-social nunca acaso ha encontrado expresión más directa en el arte que la crisis del capitalismo y la filosofía marxista de la historia en esta técnica de montaje. Una túnica cubierta de condecoraciones pero sin cabeza significa el automatismo de la máquina

de guerra en estas películas rusas; nuevas y fuertes botas de soldados, la ciega brutalidad del poder militar. Así, en *El acorazado Potemkin,* vemos una y otra vez sólo éstas pesadas, indestructibles e inmisericordes botas, en lugar de los cosacos, avanzando continuamente. Buenas botas son la condición previa del poder militar, tal es la significación de este montaje de *pars pro toto,* lo mismo que el significado del anterior ejemplo tomado de *El acorazado Potemkin* era que las masas victoriosas no son más que la personificación de la máquina triunfante. El hombre, con sus ideas, su fe y su esperanza, es meramente una función del mundo material en que vive; la doctrina del materialismo histórico se convierte en el principio formal del arte en el cine ruso. No debe olvidarse, sin embargo, que todo el método de presentación del cine, especialmente su técnica del primer plano, que favorece la descripción de los elementos materiales desde el principio y está calculada para darles un papel importante como motivo, sale hasta la mitad del camino de este materialismo. Por otra parte, la cuestión de si el conjunto de esta técnica, en las que las propiedades son puestas en primer término, no es ya un producto del materialismo, no puede despacharse sencillamente. Porque el hecho de que el cine sea la creación de la época histórica que ha presenciado la exposición de las bases ideológicas del pensamiento humano no es mayor coincidencia que el hecho de que los rusos hayan sido los primeros exponentes clásicos de este arte.

Los directores de cine de todo el mundo, sin consideraciones a sus divergencias nacionales e ideológicas, han adoptado las formas básicas del cine ruso, confirmando con ello que tan pronto como el contenido es trasladado a la forma, la forma puede ser tomada y usada como un recurso puramente técnico, sin el fondo ideológico de que ha surgido. La paradoja de la historicidad y de la atemporalidad en el arte está arraigada en esta capacidad de la forma para convertirse en autónoma: "¿Es Aquiles concebible en una era de pólvora y plomo? O ¿para qué sirve la *Ilíada* en esta época de prensa y de rotativa? ¿No

tienen que perder necesariamente su significado la canción y la leyenda en la época de la prensa? Pero la dificultad no es que el arte y la épica griega estén unidos a ciertas formas de desarrollo social, sino, más bien, que nos den a nosotros satisfacción estética hoy, que en un sentido actúen como norma, como modelo inalcanzable". Las obras de Eisenstein y Pudovkin son, en algunos aspectos, las epopeyas heroicas del cine; que sean consideradas como modelo, independientemente de las condiciones sociales que hicieron posible su realización, no es más sorprendente que el que Homero nos proporcione todavía suprema satisfacción artística.

El cine es el único arte en el que la Rusia soviética tiene ciertos logros a su favor. La afinidad entre el nuevo Estado comunista y la nueva forma de expresión es evidente. Ambos son fenómenos revolucionarios que avanzan por caminos nuevos, sin pasado histórico, sin tradiciones que aten y paralicen, sin premisas de naturaleza cultural o rutinaria de ninguna especie. El cine es una forma elástica, extremadamente maleable, inexhausta, que no ofrece resistencia interior a la expresión de las nuevas ideas. Es un medio de comunicación sin artificios, popular, que hace una llamada directa a las amplias masas, un instrumento ideal de propaganda, cuyo valor fue inmediatamente reconocido por Lenin. Su atractivo como entretenimiento irreprochable, es decir, históricamente sin compromiso, era tan grande desde el punto de vista de la política cultural comunista desde el principio, su estilo de libro de láminas, tan fácil de abarcar, la posibilidad de usarlo para propagar ideas a la gente sin cultura, tan sencilla, que parecía haber sido creado especialmente para las finalidades de un arte revolucionario.

El cine es, además, un arte desarrollado sobre los cimientos espirituales de la técnica, y, por consiguiente, tanto más de acuerdo con la tarea a él encomendada. La máquina es su origen, su medio y su más adecuado objeto. Las películas son "fabricadas" y permanecen enrolladas en un aparato, en una máquina, en un sentido más estricto que los productos de las otras artes. La máquina está tanto entre el sujeto creador y su obra como entre el sujeto receptor y su goce del arte. El movimiento a motor, mecánico, autodinámico, es el fenómeno básico del cine. Correr en vehículo y a pie, viajar y volar, escapar y perseguir, superar obstáculos espaciales, es el tema cinematográfico por excelencia. El cine nunca se siente tan en su elemento como cuando tiene que describir movimiento, velocidad y andar. Las maravillas y los sorprendentes trucos de instrumentos, autómatas y vehículos están entre sus más antiguos y eficaces temas. Las antiguas comedias cinematográficas expresaban unas veces ingenua admiración, otras, arrogante desprecio de la técnica, pero en la mayoría de los casos eran el autodespedazarse del hombre cogido en las ruedas de un mundo mecanizado. El cine es, ante todo, una "fotografía", y ya como tal es un arte técnico, con orígenes mecánicos y orientado hacia la repetición mecánica[27]; en otras palabras, gracias a la economía de su reproducción, un arte popular y fundamentalmente "democrático". Es perfectamente comprensible que le viniera bien al bolchevismo con su apasionamiento por la máquina, su fetichismo de la técnica y su admiración por la eficacia. Lo mismo que es comprensible que los rusos y los americanos, como los pueblos de mentalidad más técnica, fueran socios y rivales en el desarrollo de este arte. El cine no estaba, sin embargo, sólo de acuerdo con el tecnicismo de unos y otros, sino también con su interés por lo documental, los hechos y lo real. Las más importantes obras de arte cinematográfico ruso son, en cierto modo, películas documentales, y lo mejor que debemos al cine americano consiste en la reproducción documental de la vida norteamericana, de la diaria rutina de la máquina económica norteamericana, de las ciudades de rascacielos y de las granjas del Medio Oeste, la policía norteamericana y el mundo de los *gangsters*. Porque una

[27] WALTER BENJAMIN: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en "Zeitschr. für Sozialforschung", 1936, V/1, página 45.

película es tanto más cinemática cuanto mayor parte tienen los hechos extrahumanos y materiales en su descripción de la *realidad*; en otras palabras, cuanto mayor es la conexión en tal descripción entre el hombre y el mundo, la personalidad y el ambiente, el fin y los medios.

Esta tendencia a los hechos, a lo auténtico —al "documento"—, evidencia no sólo la intensificada hambre de realidad que caracteriza a la época presente, su deseo de estar bien informada sobre el mundo, con un ulterior móvil activista, sino también la repugnancia a aceptar las finalidades artísticas del siglo pasado, que se expresa en la huida del argumento y del héroe individual, psicológicamente diferenciado. Esta tendencia, que está ligada, en la película documental, con una eliminación del actor profesional, significa también no sólo el deseo, siempre recurrente en la historia del arte, de mostrar la simple realidad, la verdad sin afeites, los hechos sin adulterar, esto es, la vida "como realmente es", sino muy frecuentemente una renuncia al arte al mismo tiempo. En nuestra edad el prestigio de la estética está siendo minado de muchas maneras. La película documental, la fotografía, las noticias en los periódicos, la novela-reportaje, ya no son arte, en absoluto, en el antiguo sentido. Además, los más inteligentes y mejor dotados representantes de estos géneros no insisten, en modo alguno, en que sus producciones hayan de ser descritas como "obras de arte"; más bien sostienen la opinión de que el arte ha sido siempre un subproducto y surgió al servicio de una finalidad condicionada ideológicamente.

En la Rusia soviética el arte es considerado completamente como medio para un fin. Este utilitarismo está, desde luego, condicionado, sobre todo, por la necesidad de poner todos los medios disponibles al servicio de la propaganda comunista y de exterminar el esteticismo de la cultura burguesa, que con su "arte por el arte", su actitud contemplativa y quietista ante la vida, según ellos dicen, implica el mayor peligro posible para la revolución social. Es la seguridad de este peligro lo que hace imposible para los arquitectos de la política cultural bolchevique hacer justicia al desarrollo artístico de los últimos cien años y es la denegación histórica de este desarrollo lo que hace sus opiniones sobre el arte tan pasadas de moda. Preferirían hacer retroceder la situación histórica del arte al nivel de la Monarquía de Julio. Y no es sólo en la novela donde tienen presente el realismo de mediados del siglo pasado; en otras artes, particularmente en la pintura, estimulan la misma tendencia. En un sistema de planificación universal y en plena lucha por la mera existencia, el arte no puede ser dejado para que se busque su propia salvación. Pero la reglamentación del arte no carece de peligros, incluso desde el punto de vista de su fin inmediato: en el proceso tiene que perder mucho de su valor como instrumento de propaganda.

Es ciertamente exacto que el arte ha producido muchas de sus mayores creaciones bajo la imposición y el dictado, y que tuvo que conformarse a las exigencias de un implacable despotismo en el antiguo Oriente y a las peticiones de una cultura rígidamente autoritaria en la Edad Media. Pero incluso la coerción y la censura tienen diferente significación y efecto en los distintos períodos de la historia. La principal diferencia entre la situación de hoy y la de las épocas anteriores es que nos encontramos en un momento después de la Revolución francesa y del liberalismo del siglo XIX, y que toda idea que pensamos, todo impulso que sentimos, está empapado de este liberalismo. Se podrá argüir muy bien que también el cristianismo tuvo que destruir una civilización muy adelantada y relativamente liberal, y que el arte medieval surgió de muy modestos comienzos; pero no hay que olvidar, sin embargo, que el arte cristiano primitivo tuvo, en realidad, un arranque completamente nuevo, mientras que el arte actual parte de un estilo que estaba históricamente ya altamente desarrollado, aunque se encuentre muy alejado temporalmente de nosotros. Pero incluso si se estuviera dispuesto a aceptar que los sacrificios exigidos son el precio de un nuevo "goticismo", no hay ninguna garantía de que este "goticismo" no se convir-

tiera otra vez, como en la Edad Media, en posesión exclusiva de una minoría cultural relativamente pequeña.

El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría. Aquí también, como en todo el campo de la política cultural, la gran dificultad es que toda interrupción arbitraria de la evolución esquiva el problema real, esto es, crea una situación en la que el problema no se plantea y, por consiguiente, no hace más que retrasar la tarea de hallar una solución. Apenas hay hoy ningún camino practicable que conduzca a un arte primitivo y, sin embargo, válido. Hoy arte auténtico, progresivo, creador, puede significar sólo arte complicado. Nunca será posible para todos disfrutarlo y apreciarlo en igual medida, pero la participación de las grandes masas puede ser en él aumentada y profundizada. Las premisas para mitigar el monopolio cultural son, ante todo, económicas y sociales. No podemos hacer sino luchar por la creación de estas premisas.

INDICE GENERAL

TOMO PRIMERO

PREHISTORIA ✱ ANTIGUAS CULTURAS ORIENTALES
GRECIA Y ROMA ✱ EDAD MEDIA ✱ RENACIMIENTO

IV. EDAD MEDIA

V. RENACIMIENTO

TOMO II

MANIERISMO * BARROCO * ROCOCO
CLASICISMO * ROMANTICISMO

VI. EL MANIERISMO

VII. EL BARROCO

VIII. ROCOCO, CLASICISMO Y ROMANTICISMO

TOMO III

NATURALISMO E IMPRESIONISMO
BAJO EL SIGNO DEL CINE

IX. NATURALISMO E IMPRESIONISMO

X. BAJO EL SIGNO DEL CINE

COLECCIÓN LABOR

1. **Paul Diel:** El simbolismo en la mitología griega.
2. **Jean Piaget:** Seis estudios de psicología.
3. **Bertrand Russell:** Los problemas de la filosofía.
4. **Juan-Eduardo Cirlot:** Diccionario de símbolos.
5. **Vincent Van Gogh:** Cartas a Théo.
6. **Bruno Munari:** El arte como oficio.
7. **Manuel de Puelles:** Educación e ideología en la España contemporánea.
8. **Mircea Eliade:** Mito y realidad.
9. **Vasili Kandinsky:** De lo espiritual en el arte.
10. **Vasili Kandinsky:** Punto y línea sobre el plano.
11. **Tomás Navarro Tomás:** Métrica española.
12. **André Breton:** Manifiestos del surrealismo.
13. **Platón:** El banquete. Fedón. Fedro.
14. **Konrad Lorenz:** Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros.
15. **Moses Finley:** Los griegos de la Antigüedad.
16. **Sófocles:** Antígona. Edipo rey. Electra.
17. **Benito Pérez Galdós:** Miau.
18. **Arnold Hauser:** Historia social de la literatura y el arte, volumen I.
19. **Arnold Hauser:** Historia social de la literatura y el arte, volumen II.
20. **Arnold Hauser:** Historia social de la literatura y el arte, volumen III.
21. **Mircea Eliade:** Lo sagrado y lo profano.
22. **Anthony Giddens:** El capitalismo y la moderna teoría social.
23. **Søren Kierkegaard:** Temor y temblor.
24. **Karl von Clausewitz:** De la guerra.
25. **R. C. Lewontin:** La biología como ideología.
26. **José Martínez de Sousa:** Pequeña historia del libro.
27. **Geoffrey S. Kirk:** La naturaleza de los mitos griegos.
28. **Geneviève Droz:** Los mitos platónicos.
29. **Salvador Mendieta:** Manual de estilo de TVE.
30. **Lourdes Cirlot, ed.:** Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos.

Arnold Hauser se constituyó en un clásico desde que apareció en 1951 su *Historia social de la literatura y el arte. Pocos libros han tenido,* en efecto, tal éxito de crítica y público en los últimos años. La perspectiva sociólogica que Arnold Hauser aplicó a la historia de la cultura es ya parte del sistema conceptual de todo hombre que merezca llamarse "culto". "El arte y la literatura, a partir del paleolítico, hasta el cine moderno y el arte de Picasso y Dalí, es considerado como florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales." El arte y la literatura son un producto social y no pueden estudiarse sino en relación con los demás aspectos de la sociedad en que vive el artista: religión, economía, política...

Arnold Hauser, nacido en Hungría, estudió en Budapest y en Berlín, y después de vivir algún tiempo en Viena y Londres se trasladó a Budapest, donde murió en 1978.

COLECCIÓN LABOR



